



Fig. 61. Le Maître de Sainte Véronique. Sainte Véronique présentant le saint Suaire. (Détail).

Max J. Friedländer

## LA PEINTURE A COLOGNE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

Parmi les œuvres de l'Ancienne Pinacothèque de Munich exposées à Bruxelles, il ne manque pas de tableaux de l'Ecole de Cologne datant du XV<sup>e</sup> siècle. Cet ensemble exceptionnel offre à l'amateur l'occasion d'étudier les rapports entre l'art du Bas-Rhin et celui des Anciens Pays-Bas, et de vérifier les nombreuses opinions formulées sur leurs relations réciproques.

Une bonne étoile a régné sur le patrimoine artistique de la ville de Cologne. Elle n'a connu ni le pillage des Iconoclastes, ni l'aversion des puritains pour l'art. La riche décoration des églises s'est conservée sur place jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lorsque, à la suite de la révolution et de la sécularisation de 1802, le patrimoine artistique fut libéré et dangereusement menacé, le zèle fanatique des collectionneurs intervint, protégeant, sauvant et conservant. Ainsi firent, avec beaucoup de succès, Ferdinand Wallraf et, avec plus de discernement, les frères Boisserée. Le legs de Wallraf forme le noyau des Collections Municipales de Cologne, tandis que la Collection Boisserée devint la propriété de l'Etat Bavarois. La part la plus importante



et la meilleure vint enrichir la Pinacothèque de Munich qui s'assurait ainsi une suprématie dans le domaine de la peinture allemande.

Peu de tableaux de l'Ecole de Cologne passèrent dans le commerce. Des pièces se trouvent dans les musées de Londres, de Berlin et de Bruxelles. A l'heure propice, des connaisseurs avertis tournèrent leur attention vers l'art de l'ancienne Cologne. Déjà les frères Boisserée et leur ami Bertran, avec un optimisme teinté de chauvinisme et d'exaltation romanesque, atteignent à une remarquable compréhension de l'évolution historique. C'est Ludwig Scheibler qui, dans sa thèse défendue à Bonn en 1880 et, plus tard, dans de nombreuses études critiques, fournit une première base solide à un jugement scientifique ; partant de ces travaux, Firmenich-Richartz a, entre autres, considérablement enrichi nos connaissances. La ville de Cologne constitue par sa situation géographique, un poste avancé de la culture allemande. On peut s'attendre à trouver des influences venant de l'Ouest, de la Bourgogne, de la France et du Nord, du Brabant ainsi que des Flandres et de la Hollande. La démonstration de telles influences est toutefois rendue assez difficile, par le fait que peu de monuments des environs de 1400 ont été conservés dans l'Ouest et dans le Nord.

A Cologne, la peinture de chevalet débute avec le *Retable de Sainte Claire* de la Cathédrale, la *Véronique* de la Pinacothèque et *La Madone à la fleur de fève* du Musée de Cologne, (l'erreur fâcheuse qui déclara comme faux cette Madone est heureusement tombée dans l'oubli). La Chronique de Limburg de 1380 cite un peintre de Cologne nommé Wilhelm, comme le meilleur peintre en pays allemand. Il était inévitable que la *Véronique* et d'autres tableaux lui apparentés, furent attribués à ce Wilhelm mais, le peintre glorifié dans la chronique, est probablement Wilhelm von Herle mentionné déjà dans des documents d'archives, à Cologne, en 1358. Une date aussi avancée ne pouvait être admise pour l'exécution du panneau de *Sainte Véronique* d'autant plus que Conrad de Soest, en Westphalie, qui dans son œuvre semble atteindre un style parallèle, travailla vers 1400. On a proposé alors de remplacer le nom de Wilhelm par celui de son cadet, Wynrich de Wesel.

Le Maître de Véronique est suivi, un peu plus tard, par le Maître du fameux retable de la Cathédrale de Cologne représentant l'*Adoration des Mages* avec, sur les volets, les saints patrons de la ville. Appartenant actuellement à la Cathédrale de Cologne, cette œuvre déjà remarquable par ses dimensions, se trouvait jadis (et originairement) dans la chapelle de l'hôtel de ville. C'est là que Dürer, en 1520, se la fit montrer. Nous devons, au fait qu'il donna un pourboire et nota cette dépense comme il en avait l'habitude, dans son journal,



Fig. 62. Le Maître de Sainte Véronique.  
Sainte Véronique présentant le saint Suaire.

la connaissance du nom de l'artiste : « Maître Stephan, écrit Dürer, a exécuté le retable à Cologne. » Selon des documents d'archives, un Stephan Lochner a travaillé à Cologne entre 1442 et 1451. Il était originaire de Constance. Ses parents moururent à Meersbourg la même année que leur fils qui, comme on en conclut avec raison, dut mourir assez jeune. En supposant qu'il soit né vers 1410, il dut avoir achever son apprentissage et son compagnonnage quand il commença son activité fameuse à Cologne.

Avec un zèle tout professionnel, les historiens se sont emparés de l'indication du lieu et ont cherché les sources de l'art de Lochner aux bords du lac de Constance. Si d'habitude ils trouvent ce qu'ils s'efforcent de trouver, le résultat fut, en l'occurrence, si peu satisfai-



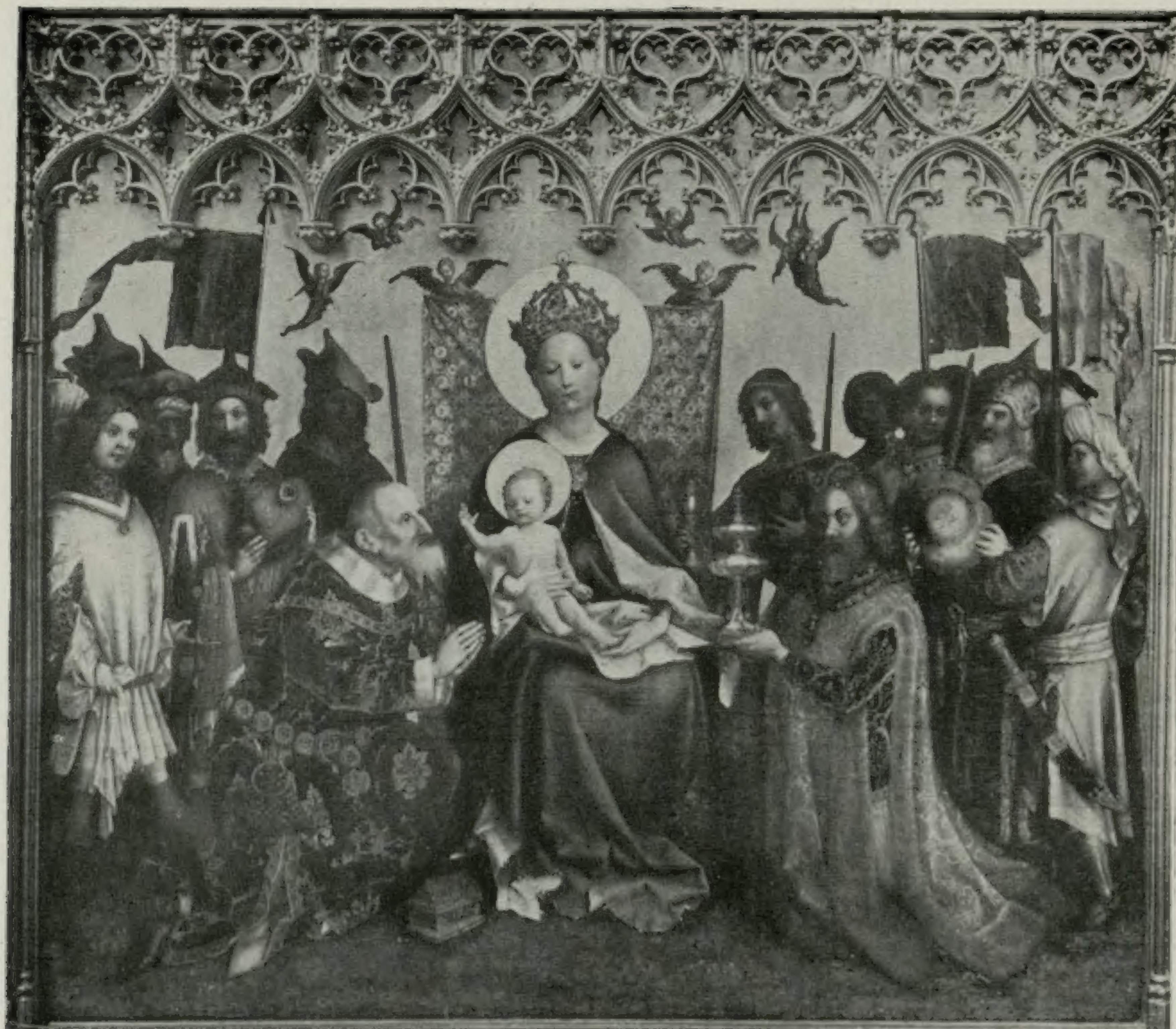


Fig. 63. Stefan Lochner. L'Adoration des Mages. Cologne, Cathédrale.

sant qu'on estima nécessaire de supposer un séjour de Stephan dans les Pays-Bas pour expliquer son art ; à l'occasion, on opina pour l'apprentissage dans l'atelier du Maître de Flémalle. Partant de la présomption de son apprentissage dans le Nord, on essaya de classer l'œuvre de Lochner chronologiquement, en plaçant le retable du *Jugement Dernier* à la fin de sa vie. Ici, comme souvent, on a quelque peu perdu de vue que le sujet du tableau exerce une action déterminante sur son style. L'*Enfer* et le *Martyre des Apôtres* exigeaient un réalisme âpre, même brutal, par lequel cette œuvre se distingue du retable de la Cathédrale et des autres œuvres qu'on attribue avec raison au Maître.

L'opinion de Goethe sur le retable de la Cathédrale est pour nous plus précieuse que les paroles enthousiastes des romantiques. Les Boissérée, intelligents et diplomates, avaient attiré l'attention de Goethe sur la peinture des Primitifs Allemands. L'élève de Winckelmann aurait trouvé, non sans surprise, une harmonie entre la pieuse méditation chrétienne et ses propres idéaux. Son jugement sagement pesé vaut la peine d'être cité : « *Das Dombild zu Cöln tritt nun ein,*

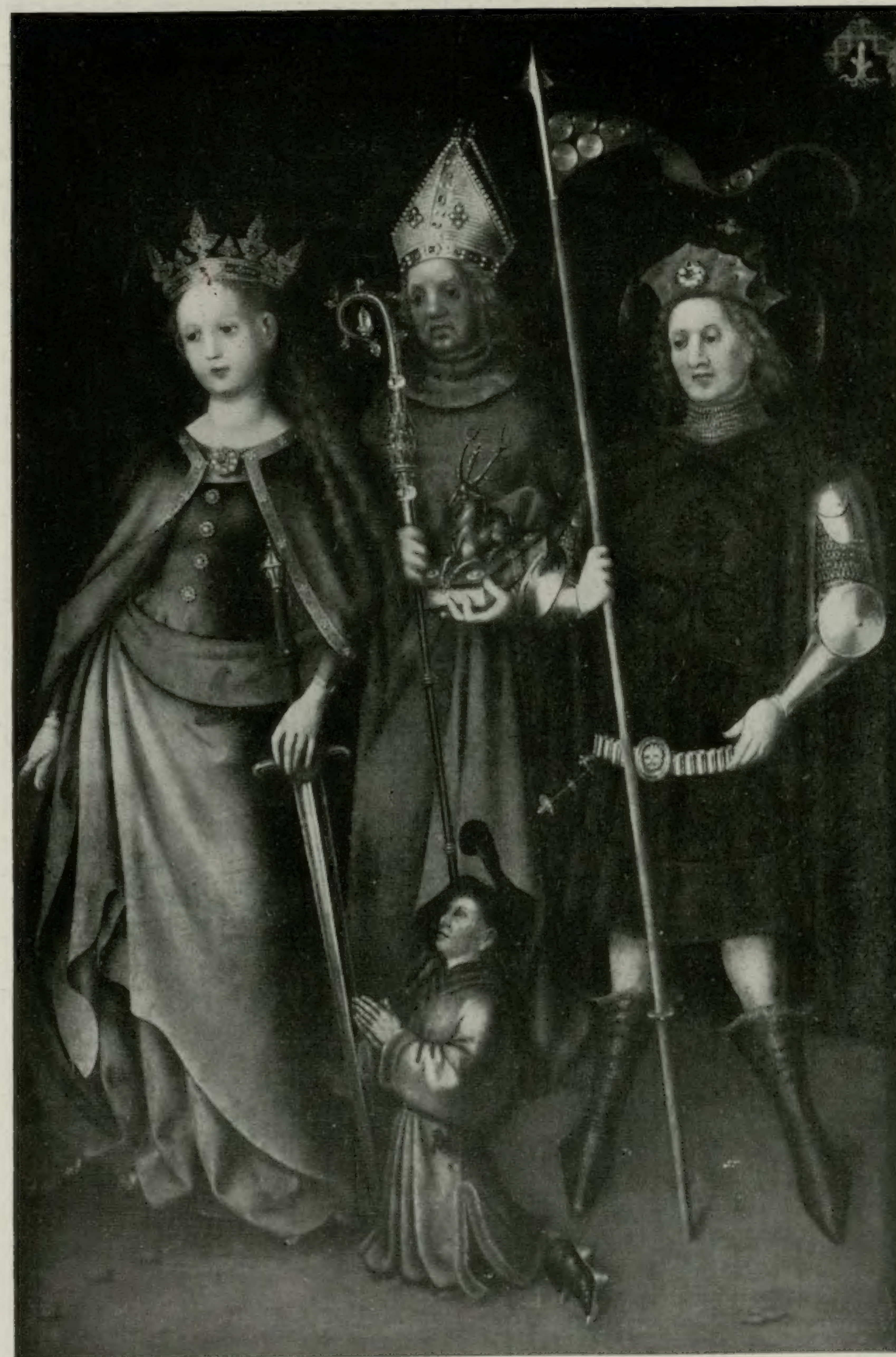


Fig. 64. Stefan Lochner. Les Saints Catherine, Hubert et Quirin. (Volet droit du retable du Jugement dernier).



byzantinische Komposition beibehaltend aber sich schon ganz für das Portrait erklärend. Hier fassen die Künstler schon wieder vollkommen Fuss in der Natur... Das Dombild war die Achse genannt worden worum sich die ältere niederländische Kunst in die neue dreht... » (1) Des hauteurs olympiques, Goethe déchargeait ses foudres contre les romantiques. Il ne désire pas que le tableau soit porté aux nues, qu'il soit édulcoré par des hymnes et rendu insupportable aux connaisseurs avertis, par un mysticisme enthousiaste. Ce que Goethe appelle « byzantin », nous le désignons comme « traditionnel ». Le « nouveau » duquel Lochner se serait approché à mi-chemin c'est, aux yeux de Goethe, l'art des Van Eyck. Par « portrait », il faut comprendre l'individu dans sa diversité antitypique. Interprétées de cette façon et débarrassées de leur terminologie surannée, les phrases de Goethe sonnent exactes et valables.

Pour nous aussi, le Maître semble se trouver à un carrefour. Il partage avec les Néerlandais le sens de la réalité et le don d'observation de la nature, en rendant la matière des robes, des soies, de la fourrure et du métal brillant avec une illusion étonnante. La main robuste et ridée du vieux Roi est rendue avec réalisme ; les figures humaines sont individualisées, il ne leur manque pas de volume. Elles créent un espace en profondeur mais exigeraient davantage. La logique de l'espace manque, car une surface dorée forme le fond tandis que les personnages semblent collés en foule serrée les uns contre les autres, accusant seulement une faible gradation de la dimension. Le manque de logique de l'espace est lié au manque de logique de la lumière. Certes, Lochner observe l'effet de la lumière qui tombe sur l'une ou l'autre matière, même les reflets mais, d'un ciel doré, la lumière ne se propage d'aucune source prédominante. Si l'œuvre de Lochner, créée vers 1445, est considérée par les historiens et, notamment, dans la littérature la plus récente, comme arriérée dans l'évolution générale de l'art, elle fait toutefois, aujourd'hui comme jadis, une impression exquise sur l'amateur sensible. L'esprit conservateur peut sembler spécifiquement de Cologne et on peut se demander si un attachement plus décisif et plus complet au réalisme nordique n'aurait pas porté préjudice à la grâce chaste et à la délicatesse féminine de Lochner et, par là, à un caractère particulier de la production autochtone. Qui, en Allemagne, dans les Pays-Bas ou ailleurs, a chanté la gloire de la Mère de Dieu aussi mélodieusement que Lochner dans sa *Madone au berceau de roses* ? Peut-être Fra Angelico dont l'art à

(1) « Ici, se place le tableau de la Cathédrale de Cologne, conservant une composition byzantine mais se déclarant déjà entièrement pour le « portrait ». Ici, les artistes prennent de nouveau pied dans la nature... le tableau de la Cathédrale a été nommé l'axe autour duquel l'art plus ancien des Pays-Bas se tournait vers l'art nouveau... »



Fig. 65. Roger van der Weyden. L'Adoration des Mages.

Florence paraissait, vers 1440, non moins arriéré que celui du peintre de Cologne.

Lochner est mort en 1451. Peu après, la génération suivante s'est mise au travail avec une conception toute différente. Les historiens soulignent à l'excès ce changement. Ils considèrent que vers 1460, les peintres travaillant à Cologne devenaient simplement des élèves fidèles des maîtres des anciens Pays-Bas. On le dit notamment du Maître de la Vie de la Vierge qui travailla avec succès entre 1460 et 1480 à la tête d'un atelier très fécond. A cette époque, le peintre n'avait même plus besoin d'émigrer pour faire son apprentissage. Le Maître — Roger Van der Weyden — venait chez l'élève, sinon en personne, du moins par le truchement d'une œuvre capitale de sa main. Son *Retable de l'Adoration des Mages* devait se trouver déjà en 1463 comme donation de Goddert von den Wasserwass à l'église Sainte-Colombe de Cologne. Le retable de Saint-Martin à Linz, datant de cette année, ne serait, en effet, guère explicable sans la connaissance de l'œuvre du grand Maître néerlandais. Le retable de Sainte-Colombe se trouve maintenant à la Pinacothèque de Munich voisinant avec les retables originaux de Cologne. Parmi ceux-ci se trouve presque au





Fig. 66. Le Maître de la Vie de la Vierge. La naissance de la Vierge.

complet l'ensemble de la *Vie de la Vierge* lequel, comme œuvre la plus caractéristique, donna son nom à son auteur.

Celui qui passe directement de Stephan Lochner au Maître de la Vie de la Vierge, se sent transporté du ciel sur la terre. Les figures du cadet paraissent comparativement prosaïques. A la place d'une sonorité pleine de lyrisme nous ne trouvons qu'une narration hésitante. Les figures dessinées d'un trait anguleux et incisif deviennent frêles et étroites d'épaules. Le paysage est introduit pour la première fois — bien tardivement — dans la peinture de Cologne (Lucas Moser dans son retable de Tiefenbronn datant de 1431 s'était déjà avancé très loin dans cette voie.) Dénué d'observation personnelle et en se basant sur des exemples des Pays-Bas, le Maître de la Vie de la Vierge compose ses fonds d'étendues de collines, surplombées contradictoirement par un ciel d'or.

Les artistes de Cologne ne renoncèrent que tardivement au fond d'or qui, d'autre part, allait à l'encontre du sens réaliste nordique ; ils aimaient son éclat décoratif et ne voulaient pas sacrifier le symbole d'un lieu irréel. Le sujet du retable — illustration détaillée de la vie de la Vierge, une commande due à la piété particulière de la ville — correspondait aux dons naturels du Maître. Il fait montre d'indépendance notamment dans le panneau avec la *Nativité de la Vierge*. L'illusion d'espace de la chambre est exprimée par le dessin

en perspective du carrelage, mais annulée par la façon de représenter le fond ; à la place d'un mur entourant la pièce, une tenture basse est suspendue et, au-dessus se voit un ciel d'or. Le grand lit de la jeune mère semble ainsi placé sur un balcon. Exception faite de la tenture du fond, la pièce reflète une atmosphère bourgeoise de propriété bien ordonnée. Pas moins de huit commères s'occupent avec sollicitude de la Mère et de l'Enfant ; aucun homme ne trouble cette activité toute féminine. Un événement heureux, humain, domestique, innocent est rendu par des traits de genre. Le peintre a saisi cette occasion pour développer son idéal féminin en de tendres variations. Toutes les femmes avec leur front haut et bombé, leurs sourcils surélevés, leurs bouches minces, fermées et pointues ne diffèrent guère de la Mère de Dieu qui se réjouit de son Enfant serein dans le tableau à demi-figures qui représente si éloquemment le Maître, au Musée de Cologne. Les artistes de Cologne ont créé un type particulier de la Sainte Vierge mais non pas du Sauveur, comme l'ont fait un Roger et un Thierry Bouts.

Le Maître de la Vie de la Vierge ne pouvait éviter le thème de la Passion. Le retable avec la *Descente de Croix* sur le panneau central, et les donateurs sur les volets (Musée Wallraf-Richartz), est sans doute



Fig. 67. Le Maître de la Vie de la Vierge. La naissance de la Vierge. (Détail).





Fig. 68. Le Maître de la Vie de la Vierge. La Vierge et l'Enfant avec un Saint. Cologne, Musée Walraff-Richartz.

une œuvre de sa main. La composition est digne d'un Maître des anciens Pays-Bas, mais nous trouvons à la place de l'expression d'une profonde douleur, une tristesse lasse et une atmosphère d'oppression. L'artiste qui réussit dans la narration épique échoue dans le dramatique. Les artistes de Cologne n'aiment guère s'attarder au côté sombre de la vie.

Les riches villes commerçantes comme Bruges et, plus tard, Anvers, attirèrent des peintres étrangers dans leurs murs ; Cologne dut également agir ainsi comme aimant. Il se peut qu'aucun des peintres travaillant à Cologne ne fut originaire de cette ville mais le génie du lieu, les exigences, et les aspirations de ses citoyens et du clergé, déterminèrent les visions des peintres immigrés.

Quant aux conditions politiques, les Pays-Bas se différencièrent nettement du Bas-Rhin. En Flandre et au Brabant régnait la Maison féodale de Bourgogne dont la fière ambition avait fait du pays, pour quelque temps, le centre des événements mondiaux. Cologne, par contre, — la Rome allemande — se trouvait sous le règne clément du clergé. Ici, bien-être paisible, là, danger et tension. Et ce contraste se manifeste clairement dans l'activité artistique. Memlinc, le Maître de Bruges, sembla bien, selon sa conception et sa sensi-



Fig. 69. Le Maître du Retable de Saint Barthélémy. Le Saint entre Sainte Agnès et Sainte Cécile.

bilité, un parent du Maître de la Vie de la Vierge. Il n'était d'ailleurs pas d'origine flamande, venant plutôt du Rhin moyen.

Vers 1500, le Maître du retable de Saint Barthélémy se distingue, à Cologne, comme un virtuose du langage des formes et de la couleur. L'œuvre à laquelle il doit son nom provient de l'Eglise Sainte Colombe et est conservée également à la Pinacothèque. S'il n'a pas d'attaches directes avec ses prédécesseurs à Cologne, il n'échappe pas à l'esprit local. L'usage limité du paysage est particulièrement typique ; la troisième dimension n'est pas exploitée dans la composition ; les figures se présentent sur un plan seulement, formant un registre. La beauté solennelle de la production autochtone s'est transformée en une préciosité élégante et empreinte de vanité ; d'après leurs costumes et leurs attitudes les saints paraissent former une société d'une classe supérieure. On pourrait en dire autant d'un peintre contemporain, Quentin Metsys, sans vouloir, pour cela, établir un rapport



direct entre les deux artistes. Le Maître de Saint Barthélémy est venu peut-être d'Utrecht à Cologne. D'où qu'il vienne et, où qu'il ait passé son apprentissage, il a réussi, en dernière heure, à rencontrer le goût de la bourgeoisie sophistiquée de Cologne.

Vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la production à Cologne révèle un rapport plus étroit avec la Hollande qu'avec les Pays-Bas méridionaux. Bartel Bruijn, le plus important peintre de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle est d'origine hollandaise. Les documents à Cologne l'appellent « Bruyn », lui-même signant, — indiquant par là son origine — : « De Bruyn ».

L'amateur réceptif pourra, par ces quelques exemples, saisir le caractère particulier de la peinture de Cologne dans laquelle au XV<sup>e</sup> siècle réaliste, survit encore un peu de l'esprit idéaliste du Moyen-Age.

Fig. 61, 62, photos Hanpstaengl, Munich.  
Fig. 65, photo V. A. Bruckmann.



Fig. 70. Le Maître du Retable de Saint Barthélémy.  
(Volet gauche, détail).



Fig. 71. Giotto. La Cène. (Détail).

LEO VAN PUYVELDE

Promenade esthétique à la  
PINACOTHÈQUE DE MUNICH

ITALIENS ET FLAMANDS



**L'**EXPOSITION d'un excellent choix de tableaux de la Pinacothèque de Munich peut fournir aux Belges une leçon salutaire. La confrontation de chefs-d'œuvre de maîtres italiens avec ceux de maîtres flamands donnera, à ceux qui savent juger équitablement, la conviction que les peintres flamands dépassent les italiens.

Les Flamands prennent le pas sur les Italiens par la profondeur de l'émotion esthétique et par un ensemble de qualités foncièrement picturales : plasticité de la forme, présentation du volume et de l'espace, richesse intrinsèque des valeurs chromatiques et, surtout, perfection de l'exécution.

Pour s'en rendre compte, il convient de se débarrasser de la masse des opinions courantes et de faire fi de tout préjugé comme de tout conformisme. Nous souffrons tous, dans nos pays septentrionaux, d'un complexe d'infériorité vis-à-vis de l'art italien, complexe que nous devons à notre éducation humaniste. Depuis des siècles l'art de l'Antiquité et son succédané, l'art de la Renaissance italienne, ont été présentés comme étant les sommets de la réussite esthétique. Notre éducation fut profondément imprégnée par ce principe et des grands musées comme le Louvre et la National Gallery mettent en vedette « l'art classique », entretenant ainsi cet esprit.

Nous savons bien que nous prêchons dans le désert lorsque nous nous efforçons de faire comprendre qu'une revision des valeurs s'impose et que la Renaissance nordique et le Baroque nordique ont d'autres caractères nullement inférieurs du point de vue de l'art, sauf dans le domaine de la composition. Nous sommes convaincu, cependant, qu'il est possible de provoquer un revirement et de ramener à une plus juste perspective le jugement de ceux qui considèrent avec lucidité les mérites réciproques de l'art flamand et de l'art italien : de multiples confrontations suffiront pour convaincre ceux qui savent voir et savent juger par eux-mêmes.

A cet égard, il nous paraît plus utile de faire des constatations bien précises d'ordre esthétique, que de recourir au déploiement un peu pédant de l'érudition, à l'analyse savante de détails ou à la phraséologie d'allure philosophique.

Bornons-nous ici à des observations sur la composition, domaine où nous pouvons d'emblée accorder à l'art italien la prédominance incontestable. C'est par là qu'il peut, à juste titre, nous séduire. Notre époque, si fière de ses performances, de ses recherches et de ses réussites dans toutes les branches de la technique, se sent attirée vers ces conceptions où se condensaient et s'harmonisaient les aspirations de l'humanité découvrant ses rapports avec l'univers, prenant une conscience plus nette et plus vaste de sa propre réalité. Le style artistique est toujours une projection directe de l'esprit d'une époque.



Fig. 72. Ghirlandajo. Le retable de Santa Maria Novella de Florence. (Détail).

Cela se voit, chez les Italiens, d'abord, dans la composition de la figure humaine. Les protagonistes de la première Renaissance italienne, curieux de toutes choses, s'émerveillaient devant la beauté de l'être humain. Ils soulignent avec complaisance tout ce qui caractérise l'individu : le galbe du corps, la cambrure d'un dos, la courbe d'un front, le modelé d'un nez ou d'une joue. Ils épousent avec une ferveur presque religieuse le rythme d'une silhouette, le balancement d'une attitude, la plénitude d'une forme, le modelé émouvant d'un visage. Les artistes flamands de la même époque n'étaient certes pas moins avides de connaître l'homme, mais lorsqu'ils peignent des nus, ils analysent froidement le corps humain en tous ses éléments et s'attardent davantage à montrer comment un muscle s'attache à une ossature solide, comment la lumière s'accroche dans le grain d'un épiderme. S'ils exécutent des portraits, ils rendent minutieusement tout ce qui frappe leur regard sans chercher à embellir ou à choisir une présentation qui met en valeur le modèle. Mais ils scrutent le modèle jusqu'au fond de l'âme et pénètrent ses secrets les plus intimes.

Le désir des Italiens d'introduire dans l'art la conception de l'homme en rapport avec son milieu se remarque dans les efforts des premiers grands peintres de la Renaissance italienne qui étaient des chercheurs, des hommes d'étude qui exploraient les mystères de leur art et s'attachaient à la solution des étranges problèmes de la perspective, — Uccello se réveillant brusquement en pleine nuit et criant à



sa femme : « Oh quelle belle chose que la perspective ! » — et aussi à la solution des problèmes de la composition de groupements.

Effectivement, ils découvrirent, à force de raisonnements géométriques et mathématiques, la perspective linéaire et ses lois, — alors que bien avant eux les maîtres flamands avaient trouvé par l'observation et par l'intuition la perspective aérienne qu'ils appliquaient non par du clair-obscur, mais par des nuances multiples de couleur.

Chez les Primitifs italiens, l'évolution du style pictural se produit avec plus de régularité que chez leurs contemporains flamands. Chaque génération, chez les Italiens, s'avance hardiment à la conquête progressive de moyens nouveaux. Ce sont de grands compositeurs de formes et de groupes. Les coloristes ne se trouvent réellement que dans la suave école de Sienne et, plus tard, dans l'école de Venise. Les autres s'acharnent à la découverte d'une forme plastique qui ait avant tout belle allure. Chaque génération, possédée d'un vif esprit d'émulation, est aussi l'héritière des moyens d'expression acquis par les générations qui la précèdent ; et chacune apporte au patrimoine commun la solution de nouveaux problèmes. Ce qu'ils désirent surtout, c'est une construction ferme de la forme plastique, un agencement cohérent des figures. Des peintres comme Masolino et Masaccio sont des modelleurs qui suivent l'impulsion donnée à l'art de Florence par les grands sculpteurs de cette ville, et des artistes comme Botticelli ne sont pas des peintres mais des compositeurs merveilleusement sensibles. Même Ghirlandajo, qui a regardé attentivement les Primitifs flamands, est davantage compositeur que peintre, comme d'autres peintres de Florence sont des ciseleurs.

Compositeurs aussi, ces artistes de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle qui, comme Uccello et Piero della Francesca, s'efforcent de créer des formes représentatives de l'espace.

Vint alors la poussée des grands maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle : Léonard, Raphaël, Michel-Ange. Forts de l'acquis des formules techniques découvertes et mises au point par leurs prédécesseurs, ils tendaient vers une vision artistique idéale, vers la recherche de la beauté absolue. C'est là l'aspiration, toujours inassouvie, des adeptes du classicisme. Dans cette vision, l'accident fait place à l'essentiel, le particulier au général. Le sujet n'est plus situé dans le cadre de la vie quotidienne, les vêtements de l'époque contemporaine sont définitivement abandonnés, les personnages sont vêtus d'ornements et de draperies qui ne sont d'aucun temps, les figures cherchent surtout la distinction, presque la solennité. On se complaît aux contrastes équilibrés, harmonisés, contrastés d'aspect, de mouvement, de coloris. On recherche la mesure, et, par la mesure, la synthèse. Leurs compositions, d'où les détails sont élagués, amplifient la ligne, donnent de la



Fig. 73. Filippino Lippi. Le Christ apparaissant à la Vierge.

résonance aux grands plans chromatiques, distribuent savamment la lumière. C'est un style noble et monumental.

Pour bien saisir cela, il suffit de comparer, à la Pinacothèque de Munich, une œuvre comme celle de Filippino Lippi, *Le Christ apparaissant à la Vierge* avec une œuvre de Raphaël. Lippi, dans son tableau qui date de 1495, fait déjà des efforts visibles pour se hausser





Fig. 74. Filippino Lippi. Paysage. Détail de la figure 73.

au delà de la perception directe. Agrandies outre mesure et placées symétriquement, ses deux figures n'ont aucun rapport avec le paysage ; leurs formes comportent trop d'analyse méticuleuse et dure pour être grandioses. Le paysage lui-même est détaillé, mais c'est un véritable décor de théâtre placé en coulisses qui se coupent brutalement et se succèdent sans être liées par l'atmosphère ambiante. Cet artiste est loin de l'attention amoureuse avec laquelle Thierry Bouts a observé, bien des années plus tôt, son paysage du volet gauche de *L'Adoration des Mages* de Munich : les détails y sont plus nombreux et plus fouillés, mais la claire harmonie des nuances unit l'ensemble.

Une même harmonie existe aussi dans le paysage de *La Sainte Famille* de Raphaël, et, comme chez Bouts, les personnages sont enveloppés dans la même atmosphère que le paysage lui-même. Mais ce qui distingue l'œuvre de Raphaël de celle de Bouts et la place bien au-dessus de celle de Lippi, c'est la grandeur de la conception de la figuration. Chaque figure est composée de masses qui se meuvent en directions diverses mais qui sont organiquement liées entre elles ;



Fig. 75. Thierry Bouts. Paysage. Détail de la « Perle de Brabant ».

tout le groupe est fait d'un ensemble de lignes, de formes, de tons de couleurs qui s'appellent, se répondent, se fondent en une admirable unité rythmique et mélodique. On croit entendre une belle polyphonie de Palestrina.

Devant ce tableau de Raphaël, on comprend que cet artiste ait pu dire, en créant sa *Galathée*, qu'il ne voulait ni ne pouvait rendre un modèle réel, et ne se fiait qu'à sa vision intellectuelle et sentimentale de la beauté. Cette légitime prétention, qui, chez Raphaël, ne choque personne, est proche de celle de certains artistes contemporains, chez qui on ne l'accepte généralement pas.

Après avoir admiré le tableau de Raphaël, il suffit de se tourner vers *La Vierge apparaissant à Saint Bernard* du Pérugin pour voir d'où est issue cette recherche de la forme raisonnée, passionnément menée par Raphaël. Ici, chaque figure est une composition calme et claire, pleine de réserve et de dignité. Le groupement se fait en deux parties latérales, liées par l'architecture régulière qui s'ouvre, au





Fig. 76. Raphaël. La Sainte Famille Canigiani.

milieu, sur le fond clair d'un paysage. Toute grandeur n'est certes pas absente, mais l'ensemble est encore d'inspiration primitive.

Entre le Pérugin et son élève Raphaël s'est placé l'esprit inventif de Léonard, qui, tout homme d'étude qu'il fût, osa s'écarter de la réalité au point qu'on pourrait se demander, par exemple, où les apôtres de *La Dernière Cène* réussiraient à trouver place autour de la table si l'agitation qui les secoue devait d'aventure s'apaiser ! Entre le Pérugin et Raphaël se place également le génie intrépide de Michel-



Fig. 77. Le Pérugin. Vision de Saint Bernard.

Ange qui créera, sur le plafond de la chapelle Sixtine, des images formidables de l'Esprit Suprême de la Volonté duquel naquirent le ciel, la terre et l'homme : vision sublime du geste immense et infini de la main créatrice.

On pourrait croire qu'avec ces trois artistes supérieurs l'art avait atteint son apogée. On l'a cru longtemps. Il en est qui le pensent encore aujourd'hui. Mais l'évolution de l'art ne s'arrête jamais. Le Baroque est venu. Et il a produit, à notre avis, un langage et une vision artistiques autrement puissants que ceux des classiques de la Renaissance. Chez les Italiens comme chez les Flamands.

Le grand Giorgione, encore trop peu apprécié, le Titien, le Tintoret ont saisi l'importance de la vie dans son mouvement intense. Ils ne se sont plus contentés de l'observation calme, de l'analyse minu-





Fig. 78. Le Titien. Paysage. Détail du portrait de Charles-Quint.

tieuse, de l'exécution lente et précieuse des Primitifs. Ils se sont détournés de l'art raisonneur et savant des classiques. Ce qui compte, pour eux, c'est le mouvement vital, la fougue des passions, l'idée fulgurante. Tout vibre dans leurs tableaux : la forme, que nulle ligne ne retient ; la couleur, que nul contour de forme ne délimite ; la nuance,

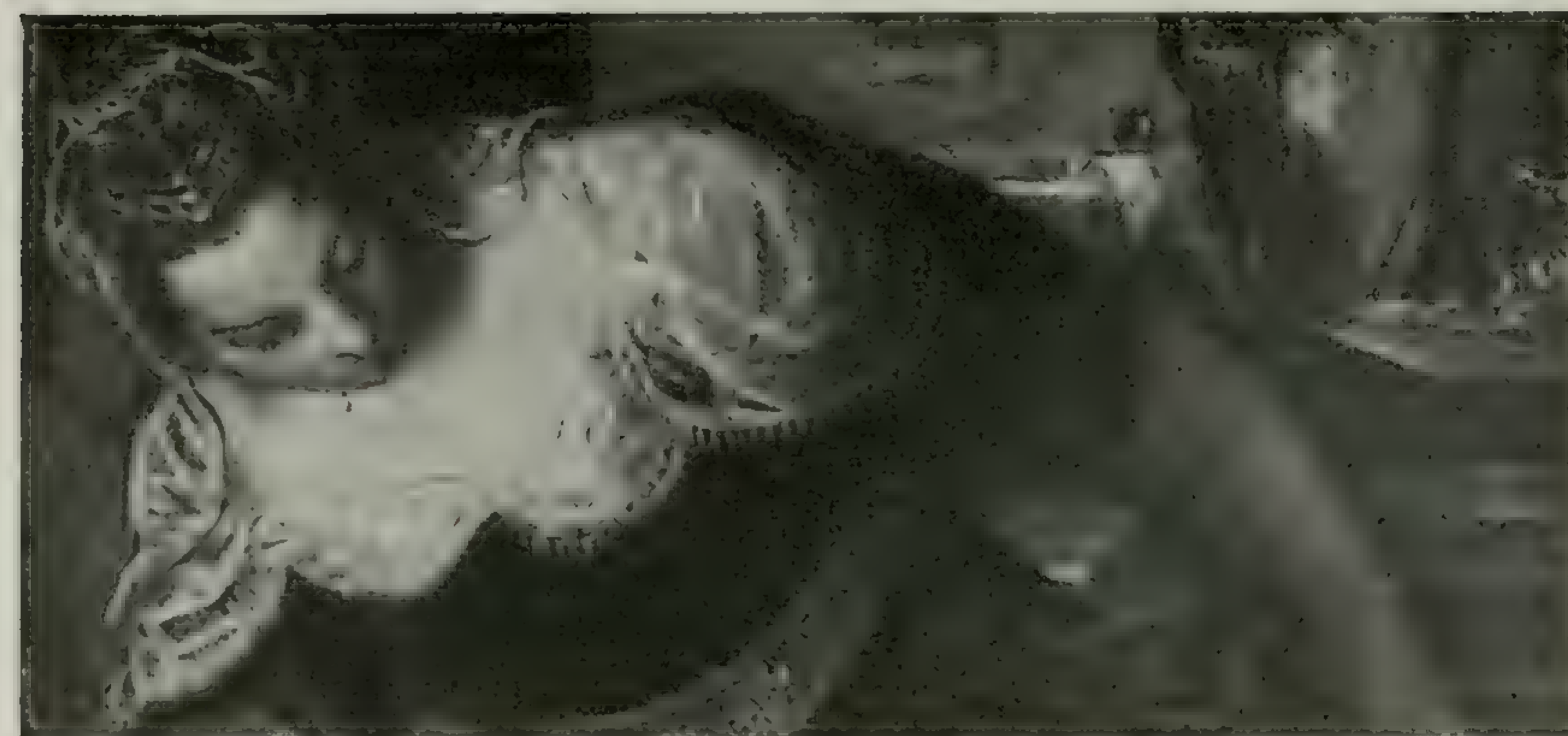


Fig. 79. Le Tintoret. Le Christ à la maison de Marthe et de Marie. (Détail).

qui frémit et tremble à côté d'un ton ferme ; la lumière colorée qui enveloppe les formes, la composition, pleine d'élans qui vont le plus souvent dans le sens latéral. L'unité qui régit la composition est d'une essence presque spirituelle : elle naît du rythme de la coloration et de l'énergie du mouvement. Cela se voit jusque dans les œuvres de Guardi et de Tiepolo.

Tournons-nous ici vers les Flamands. Ils ont eu leur Baroque propre, sorti du Baroque italien, bien sûr, mais auquel Rubens a imposé sa personnalité et ses conceptions dans un style qui fut repris par tous les artistes qui l'entourèrent, par les artistes septentrionaux, par les artistes français. Le tempérament exubérant de Rubens — toujours bridé cependant —, la fécondité de son génie inventif et les ressources inépuisables de sa technique l'ont fait dépasser l'art de son époque et créer une expression artistique neuve. C'est un artiste complet, un peintre accompli, un créateur que nul Italien n'égale. Il a abordé avec succès tous les genres de peinture : la peinture religieuse et historique, l'abstraction des allégories et les scènes morales, les batailles et les chasses, la vie quotidienne et familiale, la vie du rêve, la fable, la mythologie, le nu, la nature morte, le paysage, la forêt, la mer en furie, le ciel et la terre, la fin du monde. Il se joue de toutes les difficultés, sa verve intarissable et puissante triomphe des problèmes picturaux les plus ardues. Avec quel brio il traite les sujets les plus complexes : lancer une humanité entière du ciel en enfer ne semble être qu'un jeu pour lui. Son *Jugement Dernier* est une conception d'une ampleur splendide, autrement audacieuse et unie que celle de Michel-Ange où nous sommes subjugués surtout par la puissance de telle ou telle forme, non par l'ensemble.





Fig. 80. P. P. Rubens. L'enlèvement des filles de Leucippe.

Chez Rubens, dans les compositions les plus osées, les plus emportées, les plus diverses ou les plus colorées, on trouve toujours l'unité profonde du rythme et du mouvement, l'unité de la vie organique.

Et puisque nous avons tant parlé de composition à propos des peintres italiens, terminons notre promenade un peu rapide devant *L'Enlèvement des Filles de Leucippe*. Voilà une œuvre baroque, mais d'un Baroque classique. On pourrait en dire exactement tout le bien qu'on dit des compositions de Raphaël : contrastes équilibrés de formes, de mouvements, de courbes, d'actions, et unité parfaite. Mais il faudrait ajouter — et c'est bien ce qui importe le plus dans la peinture — contrastes de valeurs du coloris, de valeurs délicates et fraîches, de valeurs sombres et vigoureuses, qui chantent et forment ensemble une symphonie de couleurs que l'on entend rarement chez les Italiens.

Fig. 74, 75, photos Bytebier.

Ernest Goldschmidt

## DESSINS DE MAITRES

en marge d'une exposition

C'est à une circonstance fortuite qu'est due la réunion des dessins auxquels sont dédiées les lignes qui vont suivre. Ils ont été faits en vue de l'exécution de tableaux appartenant à l'Ancienne Pinacothèque de Munich actuellement exposés au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Le lien entre eux est donc tout extérieur et temporaire.

Cette remarque en appelle une autre : les dessins que nous reproduisons ici, ne sont point inconnus des spécialistes. Mais, dispersés dans diverses collections publiques ou privées, ils sont souvent difficilement accessibles à l'amateur. Nous voulons, en les reproduisant, donner à celui-ci l'occasion d'entrevoir peut-être quelque chose de la genèse d'une œuvre d'art, en lui offrant la possibilité d'étudier et de comparer avec l'œuvre achevée les dessins que l'artiste lui-même a dû considérer comme des étapes indispensables sur le chemin de la création. Car le dessin — si intime, si souple, si varié quant à sa technique — peut intervenir à des stades divers dans le processus créateur. Les exemples que nous avons réunis ici nous semblent particulièrement représentatifs. Ils s'échelonnent, en effet, de l'annotation hâtive de la première idée d'une composition jusqu'à des études très poussées de certains détails qui s'inséreront dans l'ensemble de l'œuvre achevée.

Avant de nous livrer à l'étude quelque peu sommaire des dessins choisis pour illustrer notre propos — et il ne pouvait être question de réunir tous ceux qui se rapportent aux tableaux exposés — nous devons rappeler que la très grande majorité de ceux qui furent exécutés en vue de ces œuvres ont disparu, victimes de négligences ou des vicissitudes des temps.

Chez certains artistes tels que Léonard, Rembrandt et Rubens le dessin a joué un rôle primordial dans leur activité professionnelle ; d'autres peintres, par contre, semblent avoir négligé l'art du dessin





Fig. 81 et 82. Hans Holbein le Vieux. Retable de Kaisheim. (Détails).

proprement dit. Sinon, comment expliquer le fait que nous ne connaissions guère de dessins d'un Frans Hals, d'un Vermeer ou d'un Velasquez ?

Nous ne connaissons pas de dessins préparatoires pour les tableaux de Maîtres italiens du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècles figurant à l'exposition. Un dessin (Offices n° 1197) assez proche de l'Enfant de la *Madone* de Léonard est généralement attribué à Lorenzo di Credi et les dessins se rapportant à la *Madone Canigiani* de Raphaël ont été faits par des disciples d'après des dessins du Maître ou le tableau original, le reproduisant d'ailleurs dans son état primitif, c'est-à-dire avec les anges dans le ciel.

Il en va tout autrement pour les œuvres des Primitifs Allemands, si bien représentés à l'exposition. Une heureuse fortune nous a conservé de très nombreux dessins de Hans Holbein le Vieux parmi lesquels plusieurs ont un rapport direct avec le *Retable de Kaisheim* (datant de 1502) dont quatre panneaux figurent à l'Exposition. Il y a des compositions de panneaux entiers comme la *Circoncision* au Cabinet des Estampes de Berlin et l'*Annonciation* à l'Albertine de Vienne. Leur correspondance dans tous les détails avec les tableaux est même si exacte qu'il est permis de se demander s'il ne s'agit pas de copies plutôt que de projets. Il y a ensuite des études limitées à certains éléments, notamment des têtes très individualisées et qui se révèlent comme de véritables portraits. Ces esquisses faisaient partie des carnets de croquis de Holbein, dont un est conservé au complet au Cabinet des Estampes de Bâle. Holbein le Vieux, dessinateur aussi fécond et constant que son illustre fils, avait pris l'habitude de fixer, à la pointe d'argent, sur les pages soigneusement préparées de son carnet, les traits des personnages qui l'entouraient ou que des circonstances particulières lui faisaient rencontrer. Il semble qu'il ait puisé, par la suite, dans ce répertoire très varié, conservé dans ses carnets, pour donner aux personnages figurant dans les histoires saintes de ses tableaux, les

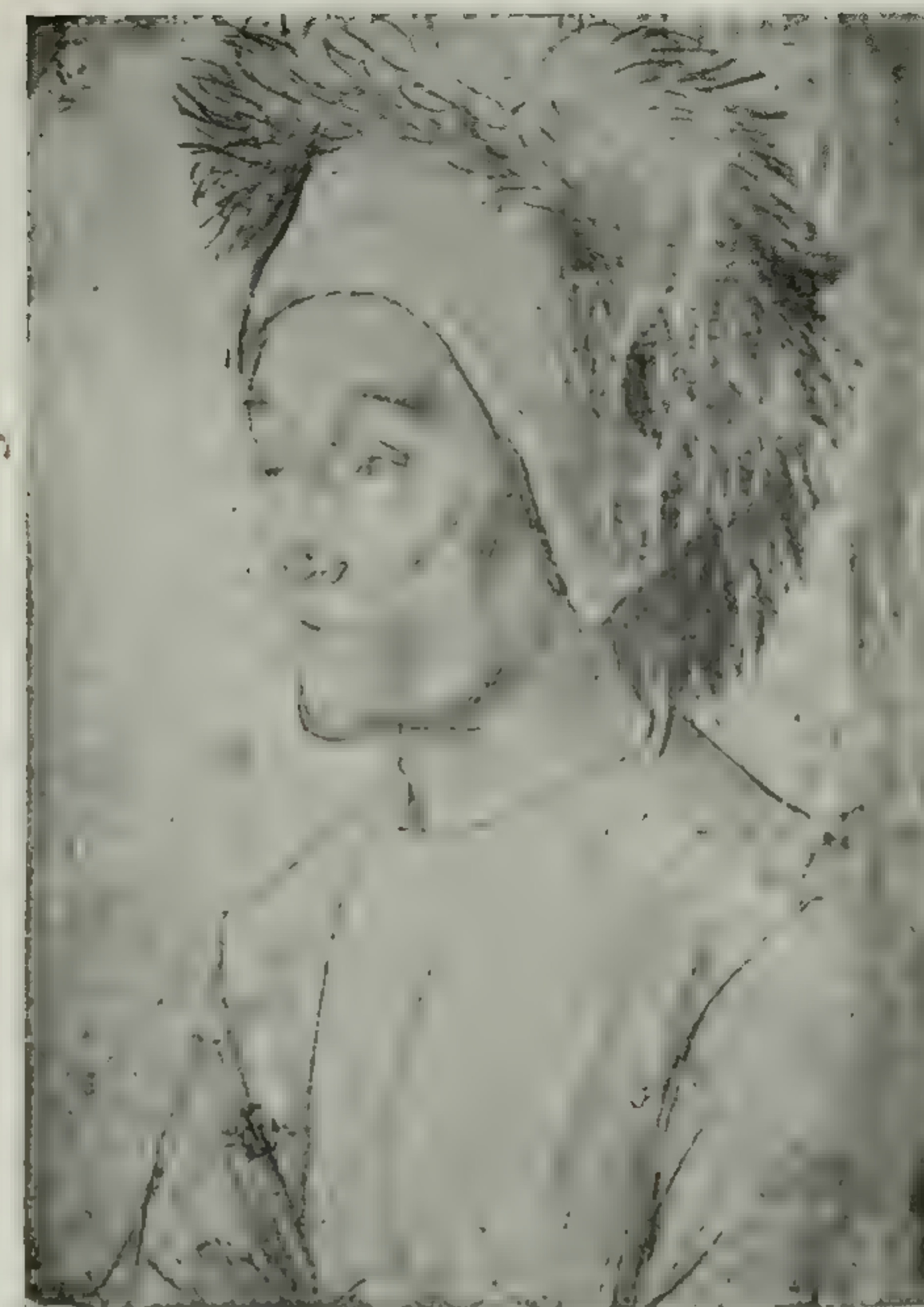
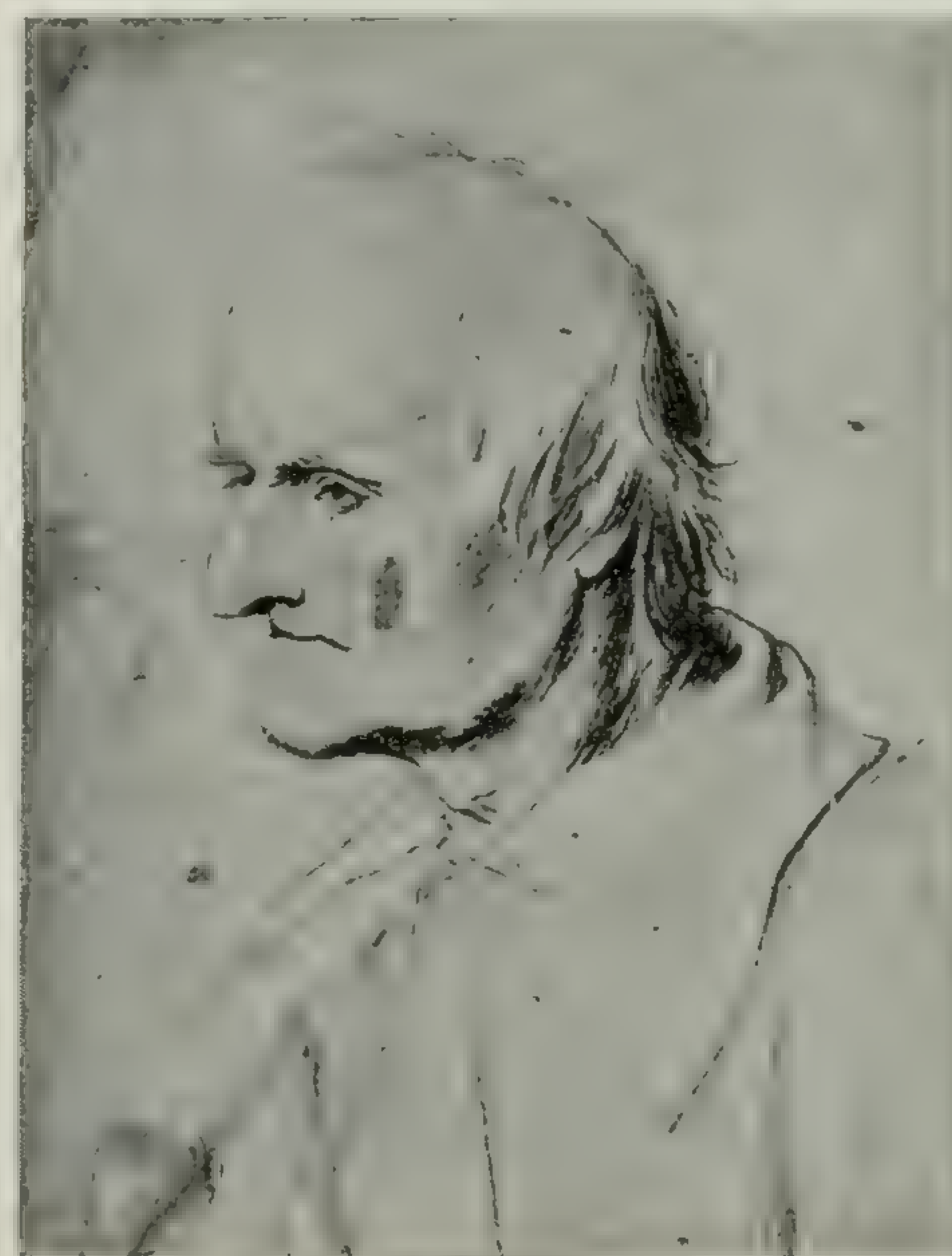


Fig. 83 à 85. Hans Holbein le Vieux. Trois portraits. Bâle, Cabinet des Estampes.





traits de ses contemporains. Ainsi, dans le livre d'esquisses de Bâle, nous retrouvons ce personnage à la figure finement dessinée et surmontée d'un curieux bonnet de fourrure, qui apparaît au fond, à droite, dans l'*Adoration des Mages*, tandis que la tête d'un vieillard chauve, au nez aquilin et à la bouche mince et dure, et celle d'un homme à la figure pleine, coiffée d'un turban, ont été utilisées pour des assistants dans le panneau de la *Circoncision*. Ces dessins, s'ils ont trouvé leur emploi dans le retable, n'ont pourtant pas été faits spécialement en vue de celui-ci, l'artiste décidant de leur emploi au moment qui lui paraissait opportun.

Le beau dessin d'architecture d'Albrecht Altdorfer, appartenant au Cabinet des Estampes de Berlin, présente un cas tout différent. Nous nous trouvons ici devant une étude que l'artiste fit en vue de ce vaste intérieur d'église aux perspectives compliquées dans lequel il place d'une façon tout originale la *Naissance de la Vierge*. On com-



Fig. 86. Albrecht Altdorfer. Dessin d'architecture. Berlin, Cabinet des Estampes.



Fig. 87. Le Tintoret. Vénus et Vulcain. Dessin. Berlin, Cabinet des Estampes.

prend aisément que l'exécution d'un semblable intérieur ait obligé l'artiste à des études préliminaires très poussées. Ce qui nous permet de penser que le dessin que nous reproduisons ici n'a pas été le seul de son genre.

Le dessin d'Altdorfer, exécuté vers 1520, ne précède que d'une vingtaine d'années probablement la page magistrale du Tintoret qui semble être un premier projet de composition pour la toile « *Vénus et Vulcain* ». Tous les éléments essentiels de la composition s'y trouvent déjà : les deux protagonistes dans leurs attitudes définitives et la construction sommaire de la pièce dont la perspective est encore accentuée par l'indication de ce miroir convexe dans lequel se reflétera la scène principale. Les personnages déterminent l'espace, les jeux de lumière et la disposition des valeurs plastiques. Mais d'autre part la notation est tellement sommaire et concentrée en vue de la construction même de la toile, que ce dessin fait penser de prime abord à certaines œuvres cubistes des temps modernes.

Par la suite, le Tintoret transformera cette « carcasse » en introduisant dans la toile une abondance de détails décoratifs et certains éléments iconographiquement nécessaires, tels l'amour dormant au fond de la pièce, ou la tête casquée de Mars surgissant sous la table où il a pris refuge à l'arrivée de l'époux jaloux et soupçonneux.



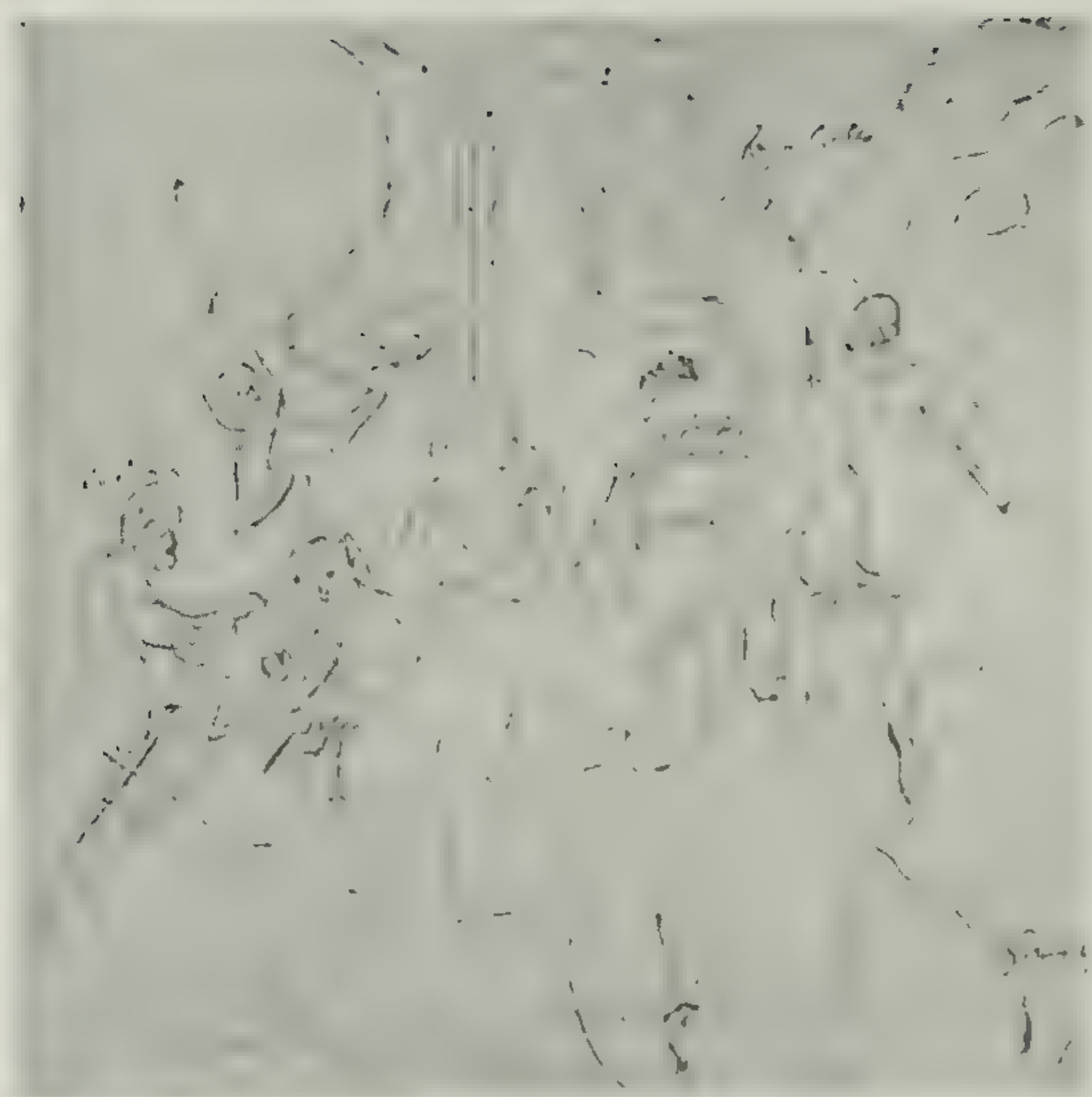


Fig. 88. P.P. Rubens. La majorité de Louis XIII.  
Dessin. Paris, Musée du Louvre.

Rubens n'est représenté nulle part ailleurs aussi somptueusement qu'à l'Ancienne Pinacothèque de Munich. Une large place lui revient aussi dans notre ensemble de dessins.

Chez Rubens, le dessin intervient à divers moments au cours de la préparation et de l'exécution d'une œuvre. Nous connaissons d'abord un certain nombre de croquis à la plume hâtivement jetés sur une feuille de papier où Rubens cherchait, avec un minimum de moyens, à retenir une première idée pour les vastes compositions dans lesquelles il excellait. Souvent ces notes — sortes de cursives — sont encore très éloignées de la forme définitive que le maître donnera à l'œuvre achevée. Plusieurs dessins de ce genre que Rubens fit en vue de la décoration qui lui avait été commandée par Marie de Médicis pour la Galerie du Luxembourg, ont été conservés. Ils précédaient naturellement les magnifiques esquisses à l'huile dont la majeure partie appartient actuellement à la Pinacothèque et dont six font partie de l'exposition. Destinées d'abord à être soumises à l'approbation de la souveraine, ces esquisses une fois acceptées (ce qui n'était pas nécessairement le cas) servaient ensuite de modèles pour les grandes toiles.



Fig. 89. P.P. Rubens, Marie de Médicis.  
Dessin. Paris, Musée du Louvre.

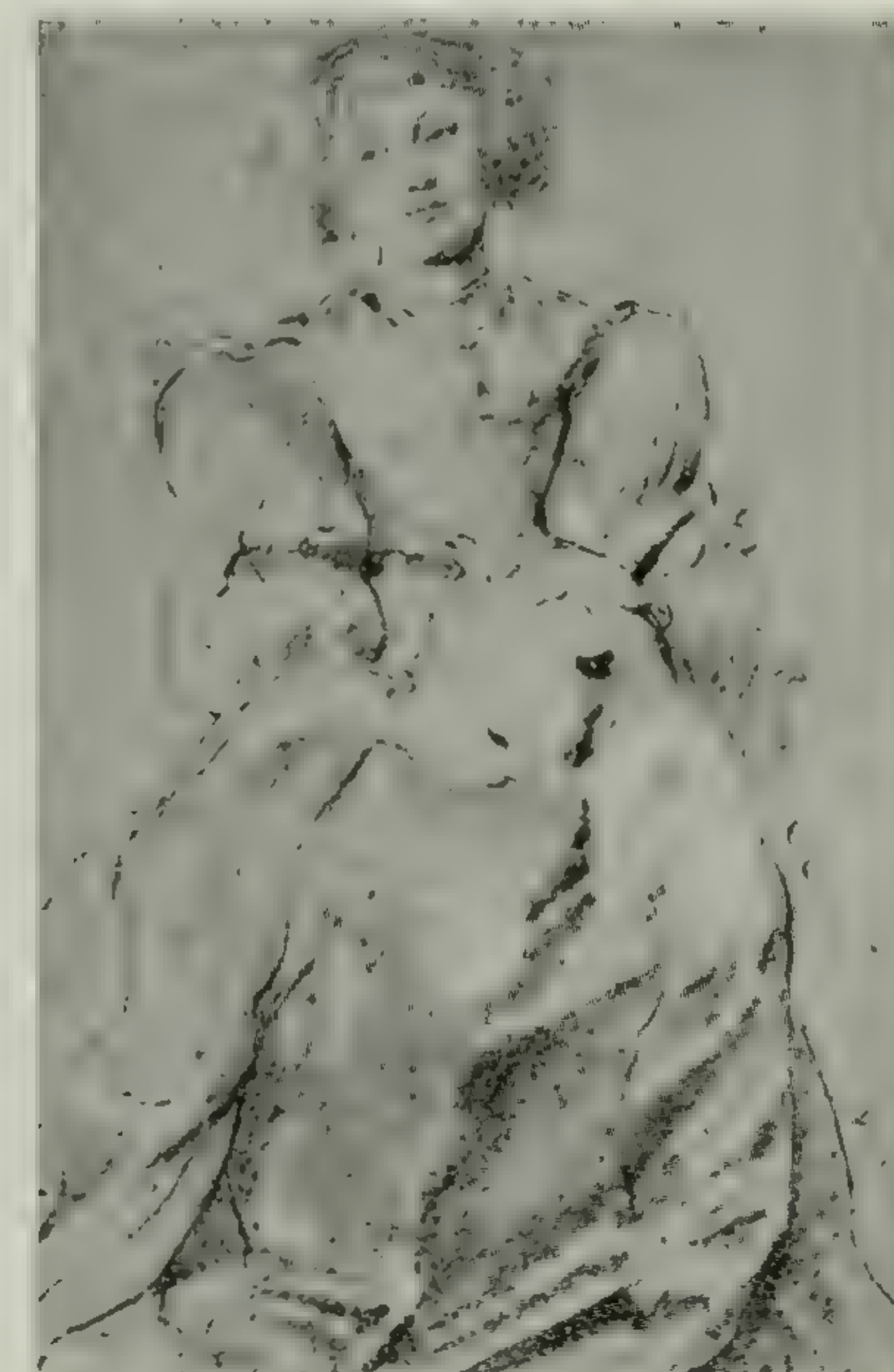
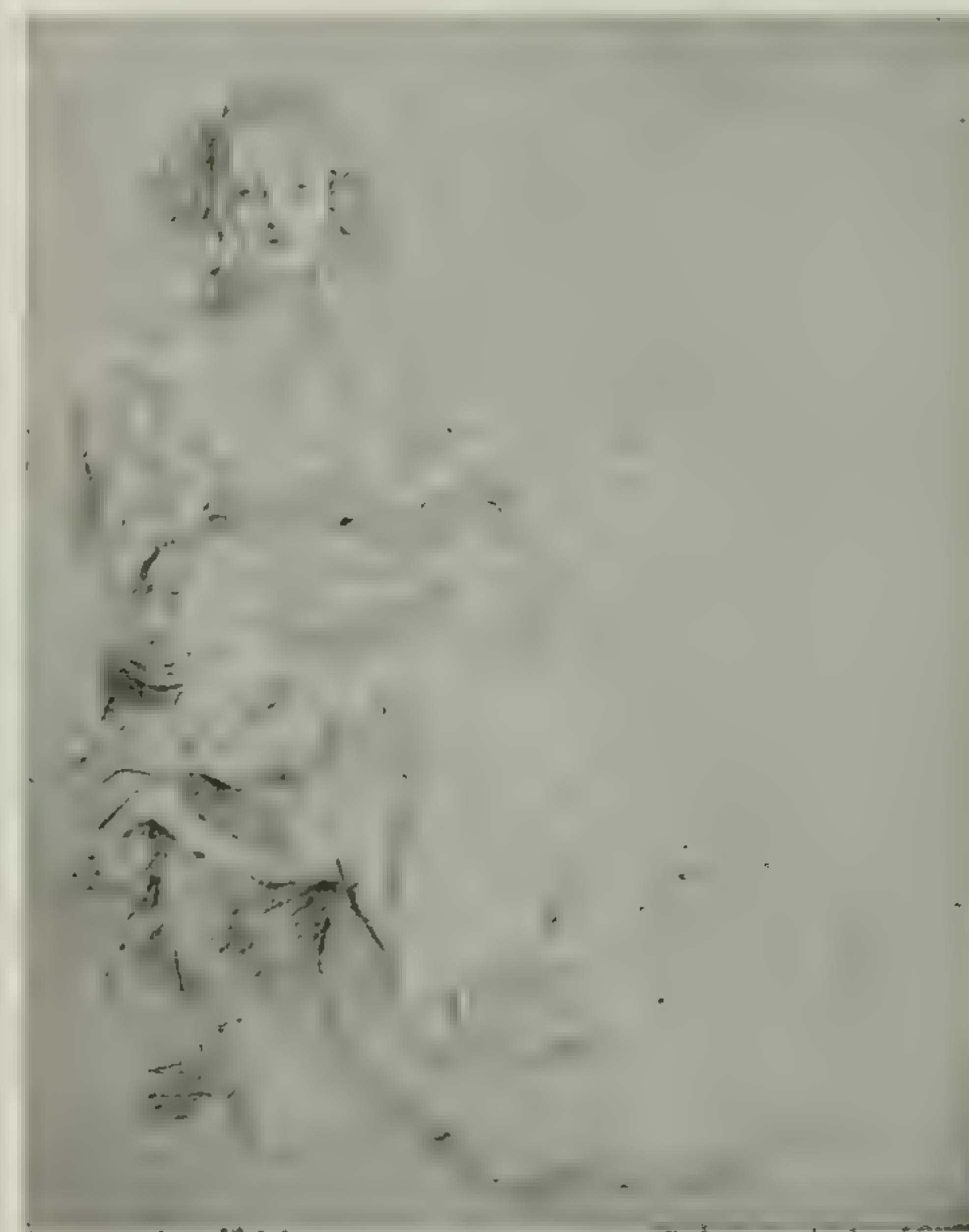


Fig. 90 et 91. P.P. Rubens. Hélène Fourment. Dessins. Rotterdam, Musée Boymans.





Fig. 92. P.P. Rubens. Hélène Fourment et son fils Frans. (Détail).



Fig. 93. P.P. Rubens. Tête de Frans. Dessin. Dresde, Cabinet des Estampes.

Si ces esquisses étaient des guides suffisants tant pour la composition que pour la disposition générale des couleurs, elles ne pouvaient guère fournir d'indications assez précises pour l'exécution de tous les détails. Une fois de plus, le dessin intervient. Rubens estime nécessaire ainsi d'étudier, dans toute une série de dessins plus ou moins poussés, les traits de son illustre modèle, pourtant peu attrayant, en vue de son apparition répétée dans le cycle. Si Rubens ne devait guère le trouver à son goût (tel que nous le connaissons), il réussit pourtant à lui conférer déjà dans ces dessins, la grandeur et la majesté qu'exigeait la représentation d'une souveraine.

Lorsque, quelques années plus tard, Rubens aura épousé, en secondes noces, la belle et toute jeune Hélène Fourment, nous le trouvons bien plus à son aise quand il se met à peindre son portrait en robe de mariée. Ayant d'abord recours au dessin, il cherche l'attitude qui lui convient. Deux de ces pages se trouvent maintenant à nouveau réunies au Musée Boymans de Rotterdam (provenant de l'ancienne collection F. Koenigs). Dans le premier dessin, plus sommaire, où Rubens semble ne vouloir que caresser de quelques touches délicates de fusain et de sanguine la feuille de papier, nous voyons la jeune femme assise dans une attitude assez différente de celle qu'il adoptera finalement dans le célèbre tableau de Munich. Il s'en approche de beaucoup plus près dans le second dessin, plus achevé, où il s'attarde à saisir la lumière et ses reflets dans les plis de la robe somptueuse dont il a paré sa jeune épouse.

Depuis ce moment, jusqu'à la fin de sa vie, Rubens ne se lassera pas de peindre de nouveaux portraits de sa femme ou de la faire poser comme son modèle préféré. Le portrait en robe de mariée est suivi de celui où Hélène, devenue mère, tient sur ses genoux le petit Frans, nu,



Fig. 94. P.P. Rubens. Etude de vaches. Dessin. Chatsworth, Collection of the Duke of Devonshire (Copyright of the Chatsworth Estates Company).



coiffé d'un béret à large bord. Comme dans un instantané, Rubens a d'abord capté cette charmante tête d'enfant aux yeux grands ouverts dans un dessin au fusain largement traité et enlevé avec fougue et humour.

Nous reproduisons encore un dessin de Rubens d'un tout autre caractère, une feuille d'études de vaches. Cette page magnifique est conservée dans les riches collections de la bibliothèque de Chatsworth Hall (Derbyshire). Sa parenté avec le *Paysage aux vaches* de la Pinacothèque est évidente. Mais s'agit-il ici d'un dessin exécuté en vue de la peinture déjà projetée (peut-être même commencée), ou l'artiste a-t-il eu recours à un dessin fait d'après nature sans projet d'utilisation immédiate ? On ne retrouve, en effet, qu'un des animaux reproduit fidèlement dans le tableau. Il existe un autre exemplaire « presque identique » de ce dessin au British Museum. Il nous semble peu vraisemblable que Rubens ait repris presque trait pour trait son propre dessin. La page de Chatsworth montre certainement une facture plus libre et plus spontanée et nous devons voir dans celle du British Museum une copie parfaite exécutée probablement dans l'atelier du Maître.

Les dessins, aussi impressionnants et variés qu'ils soient, n'occupent pourtant qu'une place bien limitée dans l'immense œuvre de Rubens. Ce dernier s'exprime toujours en peintre, c'est-à-dire par la couleur. Même en dessinant Rubens pense à la peinture.

Tout différent se montre Rembrandt, dont la série de la *Passion* de la Pinacothèque est contemporaine des dernières œuvres du grand Maître flamand. L'œuvre dessiné de Rembrandt prend une importance presque égale à celle de son œuvre peint ou gravé. Si, chez Rubens, le dessin est essentiellement un moyen de recherche plastique en vue de ses créations picturales — presque tous les dessins que nous connaissons ont un rapport immédiat avec ses toiles —, il devient, chez Rembrandt, un véhicule souverain de l'expression artistique, une nécessité en soi.

S'il y a des rapports entre dessins et tableaux, ils sont rarement aussi évidents et directs que chez Rubens. Souvent, ils se résument à l'identité toute extérieure d'un sujet traité. Aussi est-il exceptionnel de trouver chez Rembrandt des dessins qui soient aussi proches d'une toile que l'esquisse de l'Albertine de Vienne l'est de l'*Erection de la Croix* de Munich. Et on peut se demander si une page comme celle du Cabinet des Estampes d'Amsterdam où Rembrandt traite à la plume, dans son style lapidaire et concentré, la *Mise au Tombeau*, a nécessairement servi d'étude préliminaire à la toile de la même série. Rembrandt fut sans doute l'interprète le plus assidu et le plus versatile de l'Histoire Sainte. Pendant toute sa carrière il ne se lassera pas d'y puiser ses



Fig. 95. Rembrandt. L'érection de la Croix. Dessin. Vienne, Albertine.



thèmes. Le fait de connaître une peinture et un (ou plusieurs) dessin traitant du même sujet et dont le style permet même de rapprocher leurs dates d'exécution respectives, ne peut suffire pour établir une relation directe entre les deux œuvres. Certes, leur comparaison s'impose et ne manquera pas d'intérêt et d'enseignement, mais ne perdons pas de vue que Rembrandt, la plume à la main, pense en dessinateur, voire en valeurs graphiques. Leur simple transposition en valeurs picturales ne devait pas le satisfaire. Pour traiter le même sujet dans une toile, il doit le recréer comme peintre.

Il serait fastidieux de prolonger encore cette série de dessins ayant trait à des tableaux de l'Exposition. Il en existe de Van Dyck, de Boucher, de Goya et d'autres Maîtres encore. Mais nous espérons que ces quelques exemples suffiront pour entr'ouvrir la porte vers les problèmes passionnants que soulève l'étude des dessins de Maîtres, de ces feuilles modestes, mais précieuses, cachées jalousement dans des portefeuilles par trop confidentiels et dont beaucoup de monde ignore même l'existence.



Fig. 96. Rembrandt. La mise au tombeau. Dessin. Amsterdam, Cabinet des Estampes.

K. RÖTHEL

## LE PORTRAIT ALLEMAND

### A LA RENAISSANCE

**P**ARMI les chefs-d'œuvre de l'Ancienne Pinacothèque de Munich actuellement exposés au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, les portraits allemands de la Renaissance forment un groupe particulièrement représentatif et digne d'une attention spéciale. A l'exception d'Holbein, presque tous les portraitistes importants de l'époque — de Dürer et ses élèves jusqu'à Cranach et Amberger — y sont représentés d'une façon impressionnante.

Ces portraits témoignent d'une humanité grave et profonde dont la voix, nonobstant un certain manque de souplesse et d'amabilité, ne peut être négligée dans le concert européen à l'époque de la Réforme. Certes, dans son ensemble, le portrait allemand n'atteint pas, du point de vue pictural, aux sommets de la peinture européenne. Dürer n'est pas un Raphaël. Mais, comme œuvres d'art qui symbolisent par leur langage plastique les forces spirituelles de leur époque, ils peuvent rivaliser par leur contenu éthique et leur mûre maîtrise avec les meilleurs témoignages contemporains. Parfois, des œuvres isolées rejoignent des profondeurs rarement atteintes ailleurs. Nous pensons au portrait de Dürer par lui-même de l'année 1500 (Ancienne Pinacothèque, Munich) qui constitue dans le sens d'une *Imitatio Christi* un document des plus émouvants. Dans sa grandeur solitaire, il appartient aussi comme œuvre d'art, aux plus sublimes réussites de son époque.

A la fin du Moyen-Age, l'histoire de l'art allemand en concordance avec la structure politique de l'Allemagne et la diversité de ses habitants, auxquelles manquait un centre efficace et dominant, se présentait également, comme un tissu confus de diverses écoles locales.





Fig. 97. Albert Dürer. Portrait de l'artiste.



Fig. 98. Hans Pleydenwurff. Le Comte Georges von Löwenstein. Nuremberg, Germanisches Museum.

L'Allemagne ne connaissait pas les avantages d'une métropole artistique comme Paris, ni la force centralisatrice d'une Cour souveraine. Il lui manquait donc la continuité d'une évolution historique comme la possédaient la peinture des Anciens Pays-Bas de Van Eyck à Bruegel, et la peinture de la Renaissance italienne. Le caractère de l'histoire de l'art allemand est capricieux et primesautier. Citons, par exemple, le portrait allemand le plus ancien du XV<sup>e</sup> siècle, la tête du vieux Comte Georg von Löwenstein peint en 1455 par Hans Pleydenwurff. Il s'agit d'une œuvre isolée qui n'a pas fait école. En Franconie, ce n'est que Dürer qui reprendra le chemin de ce précurseur. Malgré le demi-siècle qui sépare le portrait du comte Löwenstein de celui de Oswolt Krel par Dürer, combien de traits communs se retrouvent dans ces deux documents d'un même art national. Du point de vue physiologique, ils se rapprochent par une certaine insistance et une vivacité qui ne sont certainement pas dues à une parenté accidentelle des tempéraments des deux modèles. Les moyens artistiques sont certes très différents et les artistes peu comparables. Toutefois, les deux portraits peuvent être cités ensemble pour caractériser le style national, car nous ne devons pas perdre de vue que tout portrait est le produit des relations difficiles entre l'artiste et le modèle, relations qui





Fig. 99. Albert Dürer. Oswolt Krel. (Détail).

se cristallisent dans l'œuvre d'art. La pénétration de l'âme et la représentation des problèmes qui surgissent de la divergence inconsciente entre le moi et le monde, entre le sujet et l'objet, paraissent déterminer l'essence du portrait allemand de cette époque.

Il s'y ajoute une forme d'individualisme qui peut s'enhardir jusqu'à l'anecdotique et le grotesque et qui risque de dégénérer en un fanatisme extrême. Cela qui, chez les Anglo-Saxons n'est qu'un *spleen* inoffensif qui peut, au mieux, provoquer un sourire mais qui sera toujours toléré, n'évolue que trop facilement en Allemagne vers la doctrine, vers la *Weltanschauung*.

Ce pays curieux situé au cœur de l'Europe, obligé à donner et à recevoir, n'est pourtant pas un pays de milieu. Il penche vers des manifestations extrêmes, et pourtant le désir de modération et la nostalgie du classique sont, même s'ils naissent d'un complexe d'infériorité, authentiques et comme tels convaincants. Bien rarement ce but a été atteint ; peut-être chez le Maître de Naumburg ou chez Dürer et Holbein. Mais que cette exception ne nous fasse pas oublier que l'allemand comporte également, en lui, la possibilité du classique. Dans son genre, le portrait allemand de la Renaissance en est un exemple.



Fig. 100. Le Maître de Moulins. Le Cardinal de Bourbon.

L'exposition actuelle incite à des parallèles avec d'autres pays. La France est bien représentée par le portrait de Charles II de Bourbon par le Maître de Moulins. Jamais, le portrait allemand n'a atteint à cette dignité calme et sûre, à cette distinction et à cette noblesse, à cette splendeur et cette clarté cristalline du langage plastique et



de l'expression, telles que nous les trouvons chez des peintres français comme le Maître de Moulins, François Clouet ou Corneille de Lyon.

Quelle distinction chez le cardinal en comparaison d'Oswolt Krel. Certes, l'un est un Prince de l'Eglise de sang royal, l'autre un commerçant bourgeois. A côté de cette différence sociale, il faut encore considérer la distance temporelle des deux œuvres. Mais une comparaison avec le comte Löwenstein comporterait essentiellement la même leçon. Envisageons donc, pour le moment, les deux tableaux comme des expressions caractéristiques de leurs nations et supposons encore que le facteur national soit constant. Quelle différence fondamentale ! Dans le portrait français, le bel équilibre entre la vie intérieure et extérieure, entre l'homme et son entourage, « l'intimité avec l'existence » (René Huyghe).

Chez Krel, par contre, une interrogation pénétrante, un égoïsme orgueilleux, exprimés par le regard et l'attitude du modèle. Le charme de la nature qui s'ouvre ici à notre regard n'est pas en harmonie avec l'âme inquiète de cet homme grave et rongé. Le rouge abstrait du fond s'oppose inconciliablement au vert tendre. La ligne est le véhicule de l'expression. Le contour du visage se heurte durement à la sombre chevelure ; le nez aigu, la bouche décidée, les plis verticaux sur le front et, finalement, les yeux clairs qui brillent d'une froide ferveur, sont rendus avec des moyens essentiellement graphiques. Ce qui était encore chez Charles de Bourbon une identité non divisée, dans le sens de l'*ordo* du Moyen-Age, est devenu chez Krel un problème. On veut comprendre intellectuellement et matériellement le monde des objets dans leur réalité et leur nature limitée. Le regard, là encore timide, pieux et content, devient assuré, bien plus, il se concentre dans une intensité agressive. Le vis-à-vis sera conçu comme hostile, et doit être fixé, arrêté. Une volonté presque rigide essaie de bannir la « peur du monde » dans laquelle l'âme, qui a quitté les limites familières de la foi, se sent jetée. Naturellement c'est moins un trait national que le résultat d'une évolution historique. Pourtant, dans aucun autre pays, cette grande interrogation (et nous ne pensons pas ici à la gravure allemande où tout cela s'exprime d'une façon encore plus claire) n'a été formulée sans restriction, d'une manière si immédiate, voire si grandiose, que par le portrait allemand de l'époque de la Réforme. Et il ne faut pas comprendre ici « l'élément protestant » dans le sens confessionnel, mais plutôt comme une attitude psychologique. Le nouveau regard sur le monde, tel qu'il se manifeste dans les premières œuvres de Dürer, se montre d'abord timide ; angoissés, presque effrayés, les hommes se trouvent en face de la diversité du monde nouvellement découvert, jusqu'au moment où par la « régénération » — la *Wiedererwachsung* de Dürer — se manifeste

Fig. 101. Jan Mostaert. Portrait d'homme. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.



cette consolidation des forces expansives qui permet au sujet de se placer fermement en face de la multitude des objets.

Le schéma de composition dont Dürer se sert dans le portrait de Krel, est d'origine néerlandaise. Un des premiers exemples de ce type est le portrait d'homme de Thierry Bouts de l'année 1462 (Londres, National Gallery). Memling l'a développé par la suite, et il n'est pas impossible que ce schéma soit parvenu à la connaissance de Dürer par l'intermédiaire de son père qui, comme nous le savons, est allé aux Pays-Bas « chez les grands maîtres ».

Les Allemands et les Néerlandais ont beaucoup de substance et d'histoire en commun. Malgré cela, ce sont les qualités propres des deux peuples qui sont décisives. Considérant l'activité psychologique et la disposition pour des confessions excessives des Allemands, nous observons chez les Néerlandais une réserve et une passivité particulières.

Au Musée de Bruxelles se trouve un portrait d'homme de Mostaert que nous pouvons considérer, malgré ses éléments italiens, comme un exemple typique du portrait néerlandais. Comme dans le portrait de Krel, nous voyons ici également une opposition frappante entre la vie intérieure et extérieure — toutefois à un échelon un peu

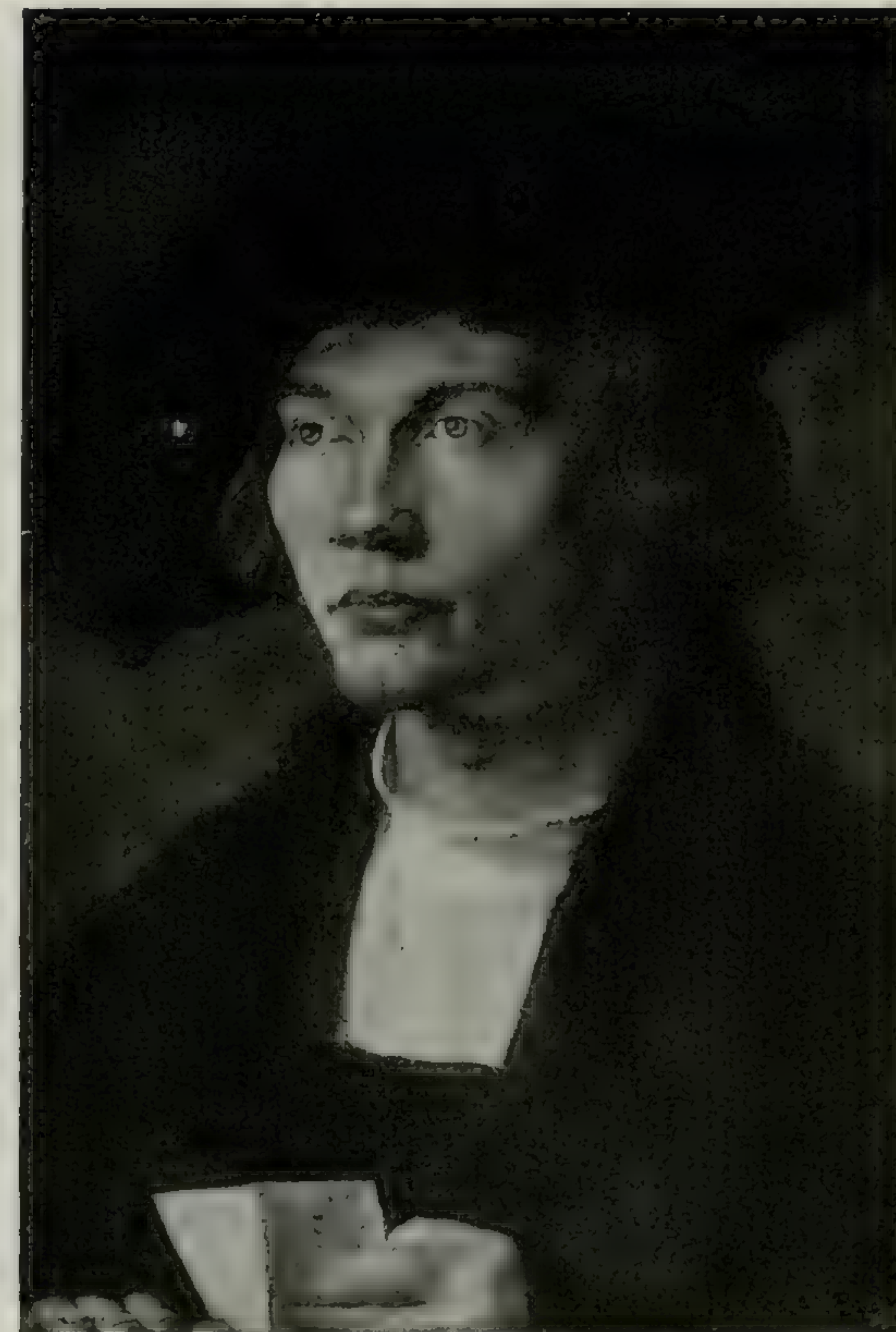




Fig. 102. Albert Dürer. Saint Eustache. *Volet du Retable Paumgartner. (Détail).*

plus tardif dans l'histoire. Mais ce contraste ne s'interprète pas dans le sens d'une contradiction ; l'ambiance se propage confortablement, d'une façon variée, comme une nature morte pourrait-on dire. Inactif, sans passion, l'homme se place en face de la diversité du monde. Lui aussi a quelque chose d'une nature morte. Il affecte une « attention passive » (Alois Riegl) et observe, muet et avec indifférence, la vie qui passe à côté de lui. Nous ne trouvons pas ici, cette tension provoquée par l'opposition sciemment ressentie, voire subie, entre le sujet et l'objet comme nous l'avons rencontrée dans le portrait d'Oswolt Krel. L'homme ne veut pas subjuguier le monde extérieur par la force de sa volonté, mais l'expérimenter dans une attitude réceptive. Ainsi le portrait néerlandais montre comparativement au portrait allemand plus de placidité, et d'autre part il lui manque entièrement ce côté héroïque qui se manifeste d'une manière si impressionnante dans le portrait italien de la Renaissance.

Fig. 103. Albert Dürer. Bernhard von Resten, *Dresde, Galerie.*



Le Retable Paumgartner, peint vers 1504, pose un problème particulier au point de vue du portrait. Personne n'a nié le caractère de portraits qu'accusent les têtes de Saints Georges et Eustache représentés de plein pied sur les volets. Flechsig également admet que des études d'après nature ont dû fournir le point de départ pour ces têtes mais il conteste que les saints soient conçus en tant que portraits, parce que « il aurait été inconcevable à l'époque, à Nuremberg, qu'un peintre puisse conférer aux saints dans un retable les traits des donateurs ».

A ceci on peut répondre que — abstraction faite des « portraits mythologiques » du cardinal Albert de Brandeburg par Grünewald et par Dürer — le portrait de Dürer par lui-même de 1500 occupe une position similaire, non dans sa fonction sociale mais par son attitude théologique.

Ici, aussi, la substance chrétienne dans son caractère transcendant se manifeste à travers la représentation concrète d'un individu. Certes, les volets du Retable Paumgartner ne doivent pas être considérés comme des portraits en soi. Il ne faut pas non plus — et ici nous



donnons jusqu'à une certaine mesure, raison à Flechsig — y voir des transfigurations de Stefan et de Louis Paumgartner. Il ne s'agit pas de faire de l'homme un héros, mais de conférer plutôt aux saints quelque chose d'humain — un procédé qui s'accorde parfaitement avec le « réalisme » de la fin du Moyen-Age.

Des portraits plus tardifs de Dürer manquent à l'exposition. Mais, pour ne pas être incomplet, mentionnons au moins encore un portrait de sa dernière époque. Après son expérience italienne, Dürer fait, pendant son voyage dans les Pays-Bas, une nouvelle et féconde rencontre avec l'art de ses voisins du Nord. A côté du portrait d'un inconnu, au Prado, celui de Bernard von Resten (Dresde, Galerie) considéré jadis comme portrait de Bernard van Orley, appartient aux plus mûres créations de Dürer dans ce domaine. Il est daté de 1521. Superficiellement apparenté à la composition de Krel, il fait dans son ensemble, une toute autre impression. Le cadre le serre de plus près. Lié rigidement à la surface, le modèle s'avance jusqu'au premier plan. L'artiste renonce presque entièrement à l'espace de l'entourage. Les moyens d'expressions graphiques font place à une facture différenciée et picturale. L'intensité n'est plus atteinte par des éléments divers et disparates, elle se condense dans une insistance calme. Sans se soucier d'interroger, mais sûr de lui, le modèle déploie maintenant son humanité florissante, sa dignité et sa beauté, la sublimité de son esprit.

Les élèves de Dürer n'ont pas atteint à cette haute forme de classicisme. Mais les deux portraits de Hans von Kulmbach et de Baldung Grien, à l'exposition, les rangent quand même parmi les plus beaux représentants de l'art du portrait à l'époque de Dürer. Le portrait du Margrave Casimir de Brandeburg date de 1511. Partant des conquêtes de Dürer, son style a pu être formé sous l'influence de Jacopo de Barbari (portrait du duc Henri de Mecklenburg, 1507). Le jaune de sa tunique avec ses curieux dessins en rouge (les quatre vents ?), la fine broderie en perles d'un pélican, le symbolisme naïf des bijoux et de l'agraffe, la couronne d'œillets rouges, tout cela se trouve en opposition tendue avec la nature fruste et masculine du modèle qui a été dénommé par Ulrich von Hutten « rejeton de Mars » et « foudre des batailles ». Le regard sceptique et froid, légèrement déprimé et la bouche fermée et énergique, confèrent au costume quelque chose d'un travesti d'aventurier extravagant. S'agissait-il de l'habit d'un Ordre ? Nous savons que Casimir de Brandeburg entretenait une Cour particulièrement somptueuse avec des fêtes et des joutes coûteuses, et comme les dates ne permettent pas d'y voir un portrait d'épousailles, il reste encore cette possibilité. Il est d'ail-

Fig. 104. Hans von Kulmbach. Le Margrave Casimir de Brandebourg.



leurs remarquable que cette apparition simultanée de tristesse et de brutalité se confirme par le fait que le duc donnait en 1512 — un an après l'exécution de ce portrait — les premiers signes d'une maladie mentale paranoïaque qui devait amener plus tard son internement à la Plassenburg.

Un charme tout particulier émane du portrait du comte Philippe du Palatinat âgé de 14 ans peint en 1517 par Hans Baldung Grien. La claire tonalité s'accorde avec la préciosité du costume avec sa chemise finement brodée et le béret rouge richement décoré. Les longs cheveux blonds, la bouche fermée comme un bouton de fleur et les grands yeux interrogateurs font de ce portrait l'image idéalisée d'un noble page.

Holbein accomplit — on l'a dit non sans raison — la renaissance allemande. C'était lui qui « a fait du style allemand un style universel » (Waetzold). Son portrait du marchand de Dantzig, Georg Gisze de l'année 1532 nous servira de témoin. Entouré d'objets de



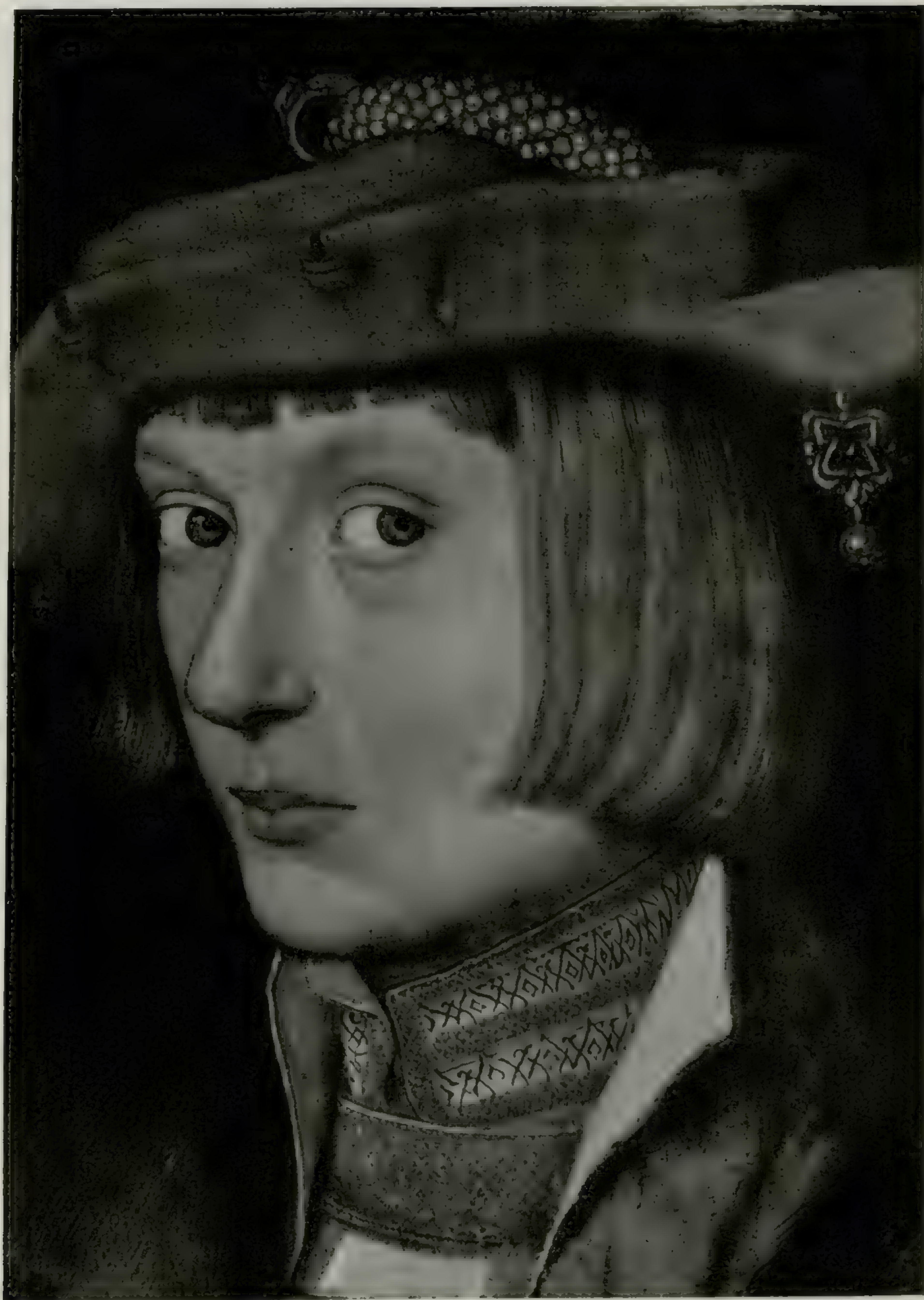


Fig. 105. Hans Baldung Grien. Le Comte Palatin Philippe le Belliqueux. (Détail).



(Photo Bruckmann, A. G.)

Fig. 106. Hans Holbein le Jeune. Georg Gisze. Berlin, Deutsches Museum.

sa profession, ce jeune homme est là dans sa chambre, calme et plein de dignité. Les choses ne résistent plus, elles respirent une chaleur intime, elles possèdent cette familiarité qu'acquièrent des objets aimés sur un bureau. Elles se soumettent dans une coordination harmonieuse à l'homme qui vit, sûr de lui « humain et urbain », dans un accord parfait avec soi et le monde. Toute acuité, toute agressivité ont cédé à une unité sonore, à un équilibre classique entre sujet et objet. Point de place pour des questions laissées sans réponses.

Lucas Cranach est représenté par deux portraits qui, il est vrai, ne se distinguent pas particulièrement à côté du portrait important du Docteur Johann Schöner du Musée de Bruxelles. Le portrait de Geiler von Kaisersberg, agitateur religieux actif à Strasbourg, a été peint seulement après sa mort en 1522 sur la base d'une gravure sur bois. Par sa curieuse physionomie, il constitue un apport appréciable à l'apparition de l'humanisme allemand. Du point de vue de l'histoire



de l'art, il indique déjà le maniérisme par la restriction dans le coloris et par la structure graphique de sa composition.

Avec Christoph Amberger, le portrait allemand de la Renaissance arrive à un point final. Dürer conscient de sa position historique et en contact avec l'art européen, avait conquis sa forme personnelle du classique. Holbein a élevé cette forme allemande du classique au degré d'un style européen. Amberger quitte la terre autochtone. S'appuyant sur la peinture vénitienne (Paris Bordone) le peintre d'Augsbourg épouse dans son imposant portrait d'un jeune Fugger un style européen général. La liberté dans l'apparition physique, l'élégance mondaine des vêtements, l'attitude chevaleresque, tout cela dépasse de loin ce que les Allemands ont produit d'eux-mêmes au 16<sup>e</sup> siècle. Si nous contemplons le portrait de Eitel Besserer peint 12 ans auparavant par Martin Schaffner, nous nous rendons compte du pas accompli pour quitter l'étroitesse bourgeoise.

Pourtant, l'art allemand n'était plus maintenant « formidable mais inconsideré » — « *gewaltiglich aber unbesonnen* » comme l'a dit Dürer — mais mitigé et sans grandeur : la rivière capricieuse de l'art allemand avait rejoint le fleuve général de l'histoire de l'art. Le « portrait philosophique » (Germain Bazin) avait fait place au portrait représentatif de style européen.



Fig. 107. Hans von Kulmbach. Détail de la fig. 104.

FRANS BAUDOUIN

# L'ECCE AGNUS DEI DE DIERIC BOUTS

(considérations iconographiques)

C'est la première fois que l'important panneau « Ecce Agnus Dei » de Dieric Bouts — appartenant à la collection privée du prince héritier de Bavière et qui a été joint aux envois de la Pinacothèque à Bruxelles — est montré au public. Seuls jusqu'ici quelques spécialistes ont pu l'examiner tels que Max J. Friedlander et W. Schöne (1). L'attribution du tableau à Bouts n'a jamais été mise en doute.

Les lignes qui suivent ont pour but d'attirer l'attention du public sur cette œuvre peu connue d'un de nos grands Primitifs et de proposer à cette occasion, une nouvelle interprétation iconographique.

Le sujet, dont la représentation est plutôt rare au Moyen-Age, est puisé dans l'Evangile : St Jean-Baptiste montre au donateur agenouillé près de lui, le Christ qui se promène aux bords du Jourdain.

Au milieu du panneau, les eaux de la rivière biblique divisent le paysage rocheux en deux parties. Sur la rive gauche, le Christ s'avance, le visage noble et serein, les mains, dont les bouts des doigts se touchent à peine, tenues dans un geste de prière. La tunique toute simple du Christ, d'un gris-bleuâtre accentue la sobre solennité de son apparition. Sur l'autre bord de la rivière (réduite en concordance avec le système de la vision médiévale, à un ruisseau étroit) se trouve Saint Jean-Baptiste désignant le Christ de la main droite et posant l'autre en protecteur sur l'épaule du donateur, qui s'est mis à genoux au passage du Seigneur et tient les mains jointes dans une attitude de prière.

Le sujet du tableau est extrait du passage suivant de l'Evangile de Saint Jean (Chap. I, 35) : « Le lendemain, Jean se trouvait là, de nouveau, avec deux de ses disciples et regardant Jésus qui passait, il dit : Voici l'agneau de Dieu ».

Mais les disciples sont remplacés par le donateur à qui Saint Jean montre le Christ en prononçant les mots : « Ecce Agnus Dei ». Le donateur prend ainsi lui-même part à l'action. Nul doute qu'il s'agit du donateur. Mais en même temps, il joue le rôle du disciple du prédécesseur du Christ.

Au XIV<sup>e</sup> et même encore au XV<sup>e</sup> siècle, on représentait généralement le donateur à une échelle réduite ; signe de l'humilité de l'homme. Encore en



1473, Hugo van der Goes représente de cette manière les Portinari sur les volets du célèbre triptyque des Offices. Mais on ne tardera pas à figurer les puissants seigneurs et les riches bourgeois, conscients et fiers de leur importance, à la même échelle que le Christ et les Saints. Peut-être est-ce là un symptôme de la Renaissance qui s'annonce ?

Sans doute. Mais d'autre part ces œuvres sont encore tellement imprégnées de sentiments de piété et de recueillement, qu'il serait exagéré de voir dans l'art des Primitifs flamands l'expression septentrionale de l'esprit de la Renaissance. La simple présentation de donateurs par leurs patrons à la Sainte Vierge était un sujet commun à presque tous les peintres flamands de la fin du Moyen-Age. Mais dans le tableau de Dieric Bouts, les relations entre les donateurs et les personnages saints sont toutes autres : L'homme agenouillé est à la fois « donateur » et « acteur » : une scène de l'Évangile est combinée avec une « présentation » (2), cas très rare, sinon unique dans l'histoire de l'art des Primitifs flamands.

Cette identification du donateur avec un disciple de Saint Jean-Baptiste possède une profonde signification. Comme au temps où il vivait sur terre, le Christ est resté « l'Agneau Mystique » qui s'immole pour effacer les péchés de ce monde. Saint Jean-Baptiste indique aux hommes le Christ comme leur Sauveur. Ainsi chaque chrétien devient le disciple de Saint Jean. C'est dans cet esprit que le donateur de notre panneau s'est fait représenter aux pieds du Saint prédicateur. Loin de lui probablement l'idée d'exagérer sa propre importance ou de prendre une attitude peu respectueuse envers la sainteté ou, encore une fierté « renaissante ». Tout au contraire, l'œuvre est conçue dans un esprit de piété et d'adoration, caractéristique de l'attitude de l'homme médiéval en face des grands problèmes de la vie.

L'identification du donateur avec le disciple de Saint Jean devient encore plus compréhensible si l'on tient compte des tendances religieuses de l'époque. Une rénovation s'était produite dans la vie spirituelle sous l'influence des « Sœurs et des Frères de la Vie Commune » et de la congrégation de Windesheim. Leur conception religieuse connue sous le nom de « *devotio moderna* » se trouve le mieux exprimée dans la célèbre *Imitatio Christi* (terminée aux environs de 1426) dont Thomas à Kempis fut probablement l'auteur. Selon ce traité, il faut, pour atteindre à la perfection et pour éprouver la joie inexprimable de l'unification mystique de l'âme avec la sublimité grandiose et la bonté inépuisable de Dieu, suivre, dans la vie, l'exemple donné par le Christ pendant son passage sur terre. On ne peut entrer en contact avec Dieu ni par la théologie cérébrale, ni par la dispute théologique, ni par un mysticisme excessif. Il faut plutôt suivre les exemples *pratiques* de bonté, de simplicité, de dévotion, d'abnégation et d'amour que le Christ nous a donnés.

Il nous fait connaître le Christ plutôt dans sa grandeur humaine que dans sa magnificence divine. Dieu n'est pas tellement éloigné des hommes ; la nature et le surnaturel se touchent et s'interpénètrent. L'homme peut parler à son Dieu comme il s'entretiendrait avec un ami vénéré.

Dans notre tableau, nous trouvons ce type du Christ. Nous assistons à une « conversation » du donateur avec son Seigneur et, par son geste, Saint Jean-

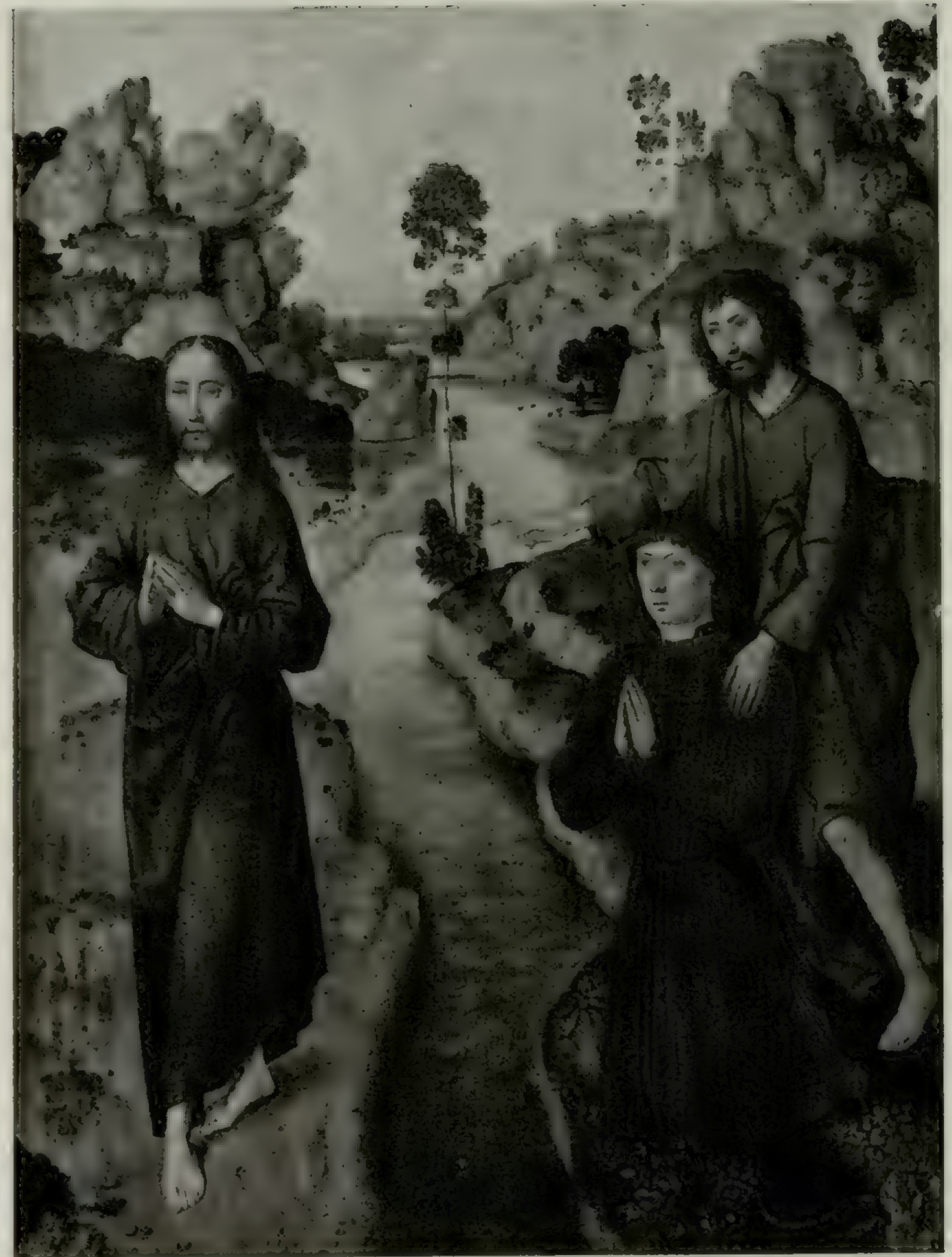


Fig. 108. Dieric Bouts le Vieux. « Ecce Agnus Dei ».

(Photo Lamb, Munich.)



Baptiste désigne non seulement l'Agneau Mystique mais, dans le sens de « *devotio moderna* » aussi Celui dont on doit suivre l'exemple et qu'il faut imiter pour gagner son salut.

Et notre donateur n'est-il pas un adepte de cette « *devotio moderna* » ? On est tenté de le croire. Il n'est pas improbable qu'il serait responsable d'une large part des idées religieuses symbolisées dans le panneau. Mais aucun texte se rapportant au tableau n'étant connu, l'identification du donateur nous a été malheureusement impossible.

Le paysage qui fait penser au pays de la Meuse, est non moins intéressant que les personnages.

Dieric Bouts est considéré depuis longtemps à côté de Jean van Eyck comme le révélateur du paysage de nos contrées. Déjà, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'érudit louvaniste Molanus le glorifie comme peintre de la nature. Et, tout récemment, Max J. Friedlander, dans une analyse pénétrante du paysage du Maître de Louvain, a confirmé cette ancienne renommée (4). N'insistons donc pas davantage. Soulignons seulement — W. Schöne l'a déjà fait — que Dieric Bouts a été le premier des Primitifs flamands à peindre des paysages inhabités, sans maisons, sans châteaux, sans auberges, même sans passants. C'est précisément dans notre tableau qu'il a peint, peut-être pour la première fois, la nature vierge dans sa simple grandeur.

S'inspirant du spectacle solennel et paisible, Bouts supprime l'anecdotique dans ce paysage, propice à la méditation et imprégné d'une intimité reposante. Il ne sert pas seulement de décor à la scène se déroulant à l'avant plan mais, d'une manière analogue au donateur, il y participe. Comme dans le drame antique, le chœur soulignait les sentiments des personnages ainsi, dans l'œuvre de Bouts, le paysage met en relief l'esprit du sujet.

Une fois de plus, les textes religieux de l'époque révéleront le sens profond de l'œuvre. Dans la littérature mystique du Moyen-Age nous trouvons parfois le Jourdain cité comme symbole de la grâce émanant du Christ. En voici un exemple : « Le Liban est une montagne où les eaux du Jourdain prennent leur source. Jourdain veut dire son versant ; la montagne est le Christ duquel descend la grâce jusque dans les vallées, c'est-à-dire jusqu'à ceux qui sont humbles de cœur, aimant l'abnégation, cherchant la grâce avec ardeur et qui la reçoivent (5) ». Nous pouvons supposer que le peintre était familiarisé avec les symboles que nous connaissons par la littérature spirituelle de son temps.

Saint Jean désigne le Christ passant sur l'autre rive, mais en même temps il indique la rivière même. Le donateur agenouillé à ses côtés, prie pour que la grâce, — symbolisée par le Jourdain — lui parvienne. Dépassant ce symbolisme, Bouts cherche à exprimer dans son œuvre, l'intime relation spirituelle qui unit l'homme et la nature. On ne pourrait pas mieux le définir que l'a fait Schöne : « L'homme et le paysage ont dans l'existence la même source. La différence entre les êtres vivants et la matière inanimée est insignifiante. Une cause supérieure détermine tout. Elle fait s'immobiliser les figures dans le silence et respirer le paysage comme s'il était vivant ».

L'accord entre les sentiments religieux, la simplicité réservée des personnages et la grandeur discrète et accueillante de la nature, l'identification symbolique du Christ avec la montagne et de sa grâce avec le Jourdain — soulignée encore par le verticalisme parallèle des personnages et de la rivière —, la beauté



Fig. 109. Dieric Bouts le Vieux. Détail de la figure 108.

(Photo Bytebier.)

et la richesse des formes et des couleurs, la profonde noblesse des idées, tout cela confère à cette œuvre une unité remarquable de pensée et d'expression dans laquelle se confondent l'esprit des personnages et celui de la nature.

(1) Max J. FRIEDLAENDER, *Ein neu erworbenes altniederländisches Bild in der Gemäldegalerie*, dans *Amtliche Berichte aus den Kön. Kunstsammlungen*, Berlin, TXXX (1909), p. 210-211.

Friedrich WINKLER, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin 1924, p. 97, ill. 58.

Max J. FRIEDLAENDER, *Die Altniederländische Malerei*, T. III, Berlin 1925, p. 39, p. 109 n° 22, pl. XXXII.

Ernst G. TROCHE, *Niederländische Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1935, p. 26, ill. 29.

Wolfgang SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig 1938, p. 106-107, ill. 32.

(2) Les Allemands diraient que le tableau est en même temps « *Gnadenbild* » et « *Evangelienbild* ».

(3) J. VAN ROEY, *De Navorolging van Christus en de Kunst der Vlaamse Primitieven*, dans *Collectanea Mechliniensia*, T. XXXII (1947), p. 506-522.

(4) Max J. FRIEDLAENDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, La Haye 1947, p. 34-38.

(5) Extrait du traité mystique *Een bouc van der minnenden siele*, chapitre 30. Le texte que nous avons traduit ici, est reproduit dans sa langue originale dans Stephanus AXTERS, *Het Nederlandsche Mystieke Proza* (= *Mystiek Brevier*, T. I), Anvers 1944, p. 27.



## Camera et Spectateurs devant Les Rubens de Munich (\*)

Dans ce « Haus der Kunst », long et bas, sorte de temple grec à façade interminable et brutalement stylisée, un des seuls monuments munichois resté à peu près intact, anciennement maison de la culture nationale-socialiste, aujourd'hui centre luxueux de tous les rendez-vous alliés, quelques œuvres de la Pinacothèque détruite et, parmi elles, de superbes Rubens (parmi les plus beaux qui soient) ont trouvé refuge. Un public à la mine grise, un peu hagard, aux vêtements usés, logé dans des caves et sous des décombres, croise ici, rutilant de lumière, gros et gras, roulant dans un univers en fête, l'énorme « Silène ivre » et sa suite rieuse.

Rubens serait hors de saison. La royale insouciance de ce maître triomphant ne conviendrait pas aux foules de notre lamentable après-guerre. Erreur. Il est des circonstances où l'opposition délibérée, où le scandale sont nécessaires. Le public de partout est un peu, actuellement, ce public munichois à la mine inquiète, l'air traqué. Loin de minimiser à l'écran la fougue et la joie du plus fougueux et joyeux des peintres il faudra les étaler et les amplifier. La technique cinématographique peut, ici, beaucoup. Par le choix des scènes et le rythme de leur succession, par le gros plan sur des détails révélateurs, par la générosité de la musique, par la cadence du montage, par une souplesse voulue des mouvements de la camera qui révèle et appuie la souplesse des mouvements du pinceau et des compositions.

Devant les tableaux les spectateurs s'éloignent, s'approchent, penchent la tête, se détendent ou s'agitent. Or les manifestations extérieures de l'homme sont peu de chose en regard de ce qui se passe réellement en lui. L'expression est sobre. En fait, alors qu'extérieurement il reste presque immobile, le specta-

(\*) Le Ministère de l'Instruction Publique et le Commissariat du Tourisme de Belgique ont pris l'initiative de faire exécuter un documentaire de long métrage sur la vie et l'œuvre de Pierre-Paul Rubens, film dont les auteurs seront Paul Haesaerts et Henri Storck. A cette occasion et à l'occasion de la présentation à Bruxelles, Paris et Amsterdam, de certaines œuvres capitales de Rubens appartenant à la Pinacothèque de Munich, nous avons demandé à l'un des réalisateurs du film de nous parler de la manière dont il envisage la présentation de Rubens à l'écran.



Fig. 110. Rubens était cinéaste. Pour la décoration de l'église des Jésuites à Anvers qui fut détruite par un incendie, mais dont un tableau de Sébastien Vrancx nous a gardé l'image, il peint des retables interchangeables. L'endroit où, dans le fond de l'église, se succédaient ses toiles, préfigure l'écran d'aujourd'hui ; l'église elle-même est une première salle de cinéma. Vienne, Kunsthistorisches Museum. (Photo A. C. L. Bruxelles).

teur titube avec « Silène », se promène, paisible, avec « Hélène Fourment au jardin », cavalcade avec les « Amazones », choit et s'effraie avec les « Damnés ». Le cinéma est expression tant de l'objet regardé que du sujet qui regarde. Son rôle consiste à révéler, avec délicatesse mais avec un maximum d'acuité, ce qui est tu, à faire éclore ce qui est latent. Ses possibilités d'enregistrement sont plus grandes que celles de notre œil ; il peut voir un tableau de plus loin et de plus près, se déplacer plus rapidement d'un musée à l'autre, se faire aider par des éclairages plus divers, escalader les tableaux, les confronter en totalité ou par fragments, les faire se mélanger (mélanges d'où naissent des compositions nouvelles, inédites), les faire glisser de haut en bas, de droite à gauche, en diagonale ou suivant des courbes savantes. Parmi tant de possibilités il s'agira de choisir ceux qui révèlent au mieux la nature de l'œuvre et la nature de l'émotion que l'artiste se propose de communiquer.

Rubens s'explique par l'ampleur de ses appétits, par sa gloutonnerie spirituelle, par son goût paroxystique de l'abondance. Il dédaigne la raideur, la réserve des époques gothiques et le dit. La camera peut avec éloquence exprimer cette désaffectation, notamment en juxtaposant deux panoramiques, l'un





Fig. 111. *Du céleste.....* La fuite de Senacherib. Détail de la partie supérieure.

allant des hanches anguleuses à la chevelure filasse de quelque nu de Bouts, l'autre des hanches rebondies aux cheveux d'or et de soie d'une des filles de Leucippe. Il y a là, en raccourci, deux époques, deux esprits, le contraste de deux esthétiques. Même la verve dont use dans ses *Luttes des bons et des mauvais esprits* un romanisant tel que Frans Floris paraît guindée en face de celle déployée par Rubens quand il peint la *Femme Apocalyptique*. Rejetant les demi-mesures, il empoigne à bras-le-corps tout ce que la Renaissance italienne, celle de Michel-Ange à Titien, du Véronèse au Tintoret a apporté de souplesse et en fait un art (plus exactement une technique qui, par son lyrisme et sa plénitude se hausse au niveau de l'art) d'une fluidité de flamme, d'une mobilité d'eau ou de nuage. Rien de plus efficace que l'image cinématographique pour « visualiser » cet aspect essentiel de la morphologie rubénienne. Brasiers, les fulgurantes esquisses à la gloire de *Marie de Médicis*. Rosaces

Fig. 112. ....au terrestre. La marche du Silène. Détail de la partie inférieure.

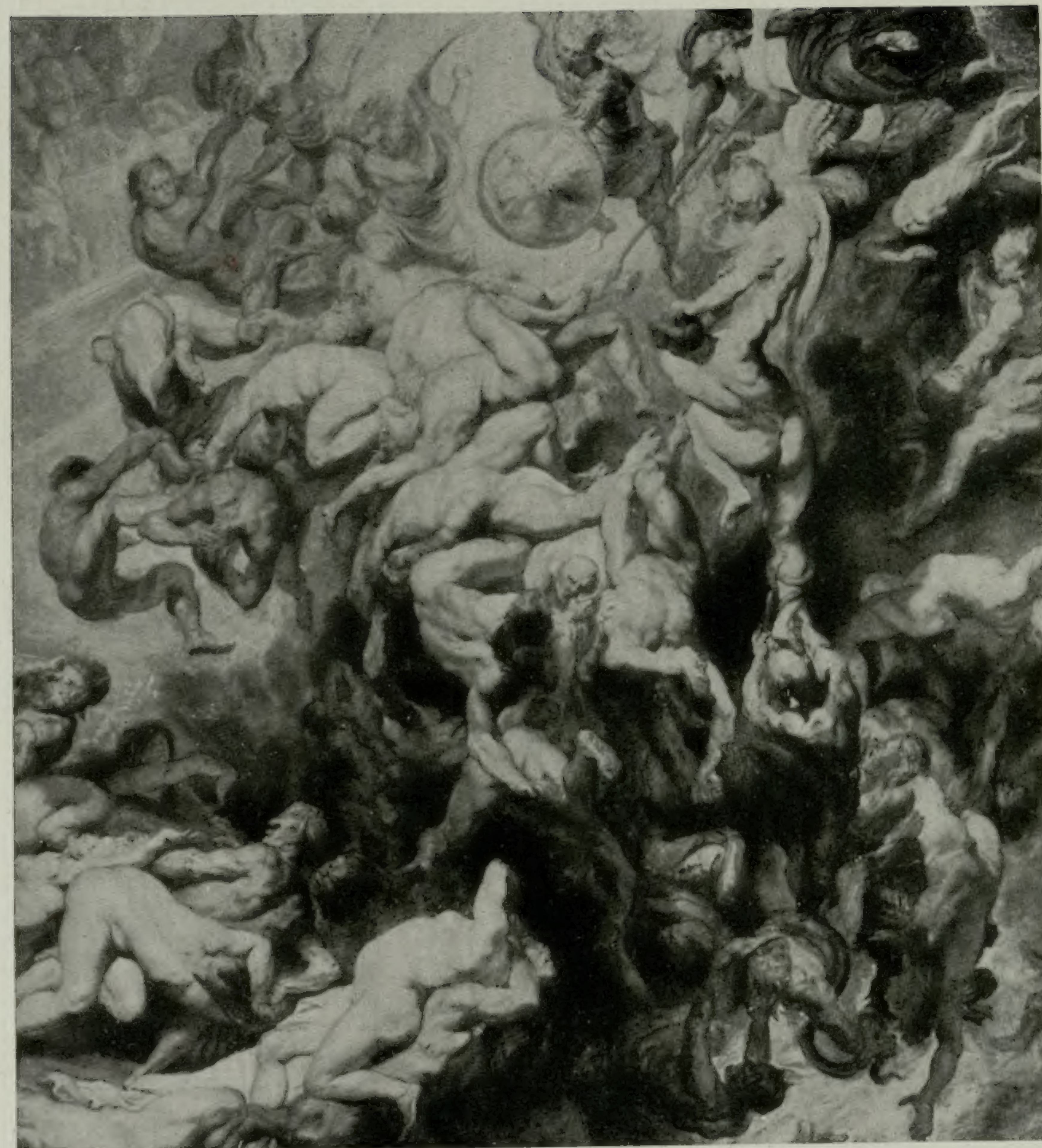


Fig. 113. P.P. Rubens. Fragment du petit Jugement dernier.  
.....ciel d'orage, brasier, chute d'eau.

de flammes, l'*Enlèvement des Filles de Leucippe*. Remous d'eau, la *Chute des Réprouvés*. Cascade ou ciel d'orage, le petit *Jugement dernier*.

Rubens, en peignant, communie avec les éléments primordiaux de la nature, avec ces éléments mêmes qui vivent souvent à son insu dans les tréfonds du public, dans l'homme primitif qui habite le spectateur. Cet homme primitif, Rubens le réveille. Au cinéaste à affermir grâce à des moyens nouveaux et puissants la jonction entre la « primordialité » de l'œuvre et la « primordialité » du public.

La présence cosmique dans l'art de Rubens de la fureur du feu et de l'eau, de la gravitation des nuages étant perçue ou, plus exactement, ressentie charnellement, ce qui chez lui paraissait excès devient nécessité, adéquation. La



corne d'abondance, sollicitée, s'ouvre toute large pour répandre l'aisance, la bonne humeur, une vie triomphante, des voyages, la connaissance de nombreuses langues, une soif toujours nouvelle d'influence et de contrastes. Le peintre lui-même est une personnalité qui s'infiltre comme l'eau, qui dévore comme le feu. Elle saisit et consomme l'art qui la précède ; elle déborde son siècle vers Fragonard et Watteau, jusqu'à Delacroix et Renoir. Mais c'est le cœur même de cet art qui surtout bouillonne. Tous les luxes s'y réalisent. Celui des architectures et celui des toilettes, celui de la faune et celui de la flore, celui des sentiments de l'extrême terreur à l'extrême douceur. Celui aussi des compositions qui révèlent un Rubens grand metteur en scène et, dans ses œuvres « cycliques », vrai cinéaste d'avant la camera.

Nul peintre n'est plus conquérant que lui. Voyez ses chasses, ses enlèvements, ses glorifications des triomphateurs. Il embrasse la terre et le ciel, la terre jusqu'à la trivialité, le ciel jusqu'au mysticisme, — le tout se cherchant les mains, se liant, s'unissant dans une danse universelle à laquelle participent les dieux de l'Olympe et les paysans des Flandres.

Sur l'écran des *lignes animées* révélant celles que le tableau contient, marqueront le rythme de cette danse, des *panoramiques ascendants et descendants* révéleront son ampleur, des *travellings arrières et avant* en montreront tour à tour l'aspect d'ensemble et l'animation cellulaire, des *cachees mouvantes* préciseront certains de ses gestes, la *diversité des éclairages* en appuiera les modulations, des *fondus enchaînés* mêlant des scènes terrestres à des scènes célestes en accentueront les enchaînements, des *chutes d'appareil*, des *hésitations*, des *rotations*, des *virages* préciseront la volonté du peintre et guideront la contemplation du spectateur.

L'intérêt et la difficulté de la *critique d'art cinématographique* — une méthode critique en voie d'élaboration — résident surtout, sans doute, dans la découverte d'un style de présentation qui corresponde au style spécifique de l'œuvre et qui, de ce fait, nous renseigne dès l'abord et à tout moment sur les caractères profonds et distinctifs de l'art commenté.



Collezioni - Gallerie - cor

Monaco

Pinacoteca

Corriere della Sera

8 GIU 1957

LA PIU' RICCA DELLA GERMANIA

### Heuss inaugura a Monaco la ricostruita pinacoteca

Bonn 7 giugno, notte.

Il Presidente della Repubblica, Teodoro Heuss, ha inaugurato stamane a Monaco la nuova pinacoteca ricostruita sulle rovine di quella celeberrima fatta edificare nella metà del secolo scorso da Luigi I di Baviera e distrutta nel 1944 da un bombardamento.

La pinacoteca di Monaco, fondata dal duca Guglielmo IV intorno al Cinquecento, è la più ricca di Germania e gode di una larga fama in tutto il mondo. E' stata successivamente arricchita da molte collezioni private di principi tedeschi ed è una delle poche gallerie europee che offra un quadro completo della storia della pittura dalle origini sino al secolo XIX.



Collezione - Pullen - ecc.

Monaco

Alte Pinakothek

Parapone

n. 95

novembre 1957

pag. 64 - 68